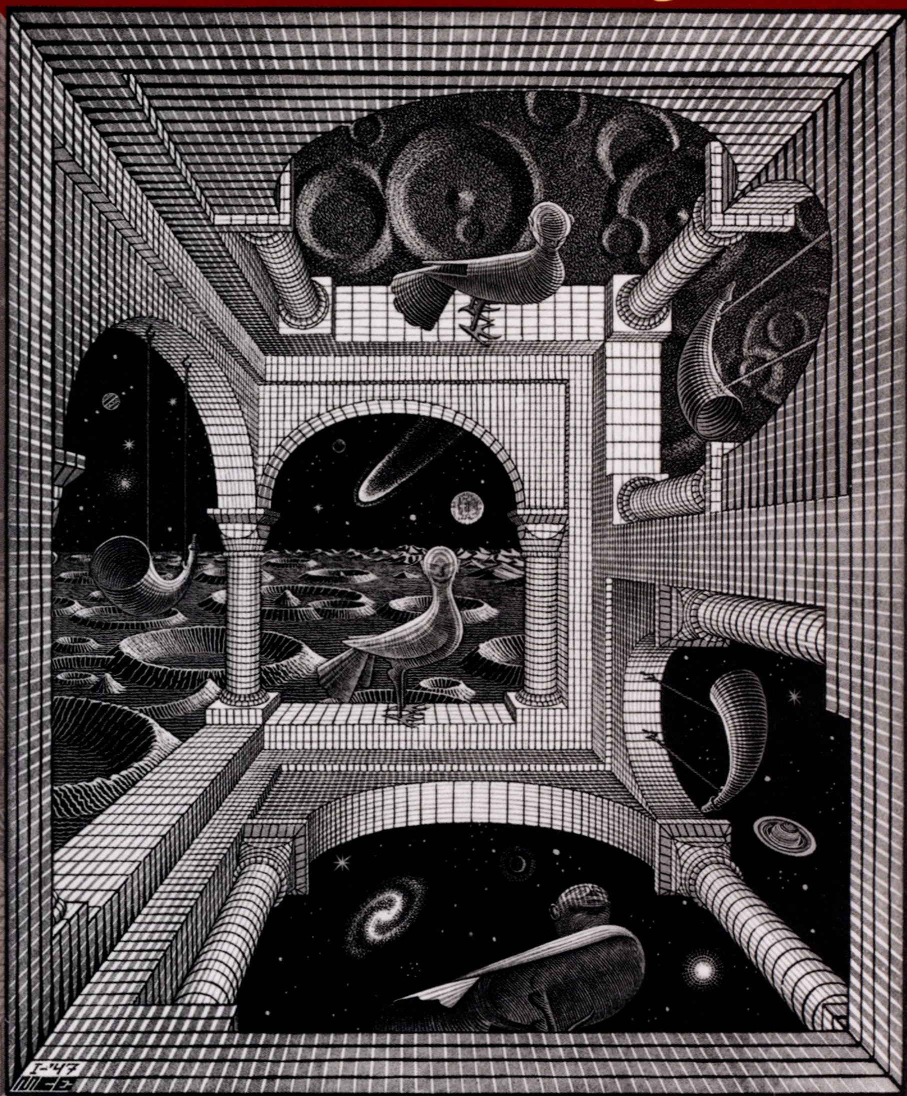
E. H. Gombrich

# DAILĖ IR ILIUZIJA




ALK / ALMA LITTERA

# DAILĖ

*IR*

# ILIUZIJA




t'AMSTERDAM,
by FREDERICK DE WIT,
in de Kalverstraet by den Dam in de Witte Paskaert.

E . H . G O M B R I C H

# DAILĖ

# ILIUZIJA

## Vaizdavimo psichologijos studija

*iliustracijų*

*Iš anglų kalbos vertė*
RASA ANTANAVIČIŪTĖ

ALK

Alma littera 2000

UDK 7.03
Go-243

E. H. Gombrich
ART & ILLUSION
A study in the psychology of
pictorial representation

*Knygos leidimą parėmė*

Atviros Lietuvos fondas

Lietuvių kalba leidžiama pagal licenciją, gautą iš Phaidon Press Limited of Regent's Wharf, All Saints Street, London N1 9PA, UK. Pirmas knygos leidimas – 1960 m. penktas leidimas – 1977 m., perspausdinta – 1980 m., 1983 m., 1986 m., 1987 m., 1988 m., 1989 m., 1990 m., 1991 m., 1992 m., 1993 m., 1994 m., 1995 m., 1996 m.

Viršelio dailininkas *Agnius Tarabilda*
Viršelyje panaudota
M. C. Escher medžio raižinys *Kitas pasaulis*

Iš anglų kalbos vertė *Rasa Antanavičiūtė*
Redaktorė *Gintautė Lidžiuvienė*
Korektorė *Edita Grybauskaitė*
Kompiuteriu maketavo *Zita Pikturnienė*



ISSN 1392-1673
ISBN 9986-02-802-7
ISBN 0714817562

SL 412. Leidykla „Alma littera",
Šermukšnių g. 3, 2600 Vilnius
Spausdinta Honkonge

# TURINYS

*Mano mokytojų*

EMANUELIO LOEWY
[1857–1938],

JULIAUS VON SCHLOSSERIO
[1866–1938]
ir
ERNSTO KRISO
[1900–1957]

*atminimui*

# PRATARMĖ

KAI man buvo suteikta garbė skaityti A. W. Mellono paskaitas apie vaizduojamąjį meną Vašingtono nacionalinėje galerijoje, savo tema pasiūliau vaizdavimo psichologiją. Buvau labai dėkingas fondo nariams, leidusiems pasirinkti tyrinėjimų lauką, nusidriekiantį toli už dailės ribų į suvokimo ir optinės iliuzijos studijas. Nuo pat studentavimo dienų mane domino paslaptingas būdas, kuriuo formos ir ženklai gali būti priversti perteikti ir priminti daugiau, nei vien patys save. Savo knygoje *Meno istorija* (The Story of Art) aš trumpai apžvelgiau vaizdavimo raidą nuo konceptualaus pirmykščių žmonių ir egiptiečių, kurie rėmėsi tuo, „ką žino", vaizdavimo būdo, iki impresionistų, kuriems pavyko užfiksuoti tai, „ką mato", laimėjimų. Taip, pasitelkęs tradicinį „žinojimo" ir „matymo" skirtumą, paskutiniame knygos skyriuje aš drįsau padaryti išvadą, kad prieštaringa impresionistų programa prisidėjo prie vaizdavimo žlugimo XX a. dailėje. Mano tvirtinimai įrodinėjant, jog nė vienas dailininkas negali „tapyti, ką mato" ir nepaisyti jokių konvencijų, neišvengiamai buvo šiek tiek aforistiški ir dogmatiški. Tam, kad juos paaiškinčiau ir pagrįsčiau, turėjau dar kartą išstudijuoti pačią suvokimo teoriją, tapusią man labai parankia. Ši knyga – mano pakartotinės studijos metraštis. Jos tikslas yra ne suardyti ankstesniąją interpretaciją, o ją patvirtinti ir patikslinti šiuolaikinės psichologijos šviesoje. Trumpai tariant, ankstesniojoje knygoje vaizdavimo stilių istorijai taikiau tradicinę matymo principų hipotezę; šioje knygoje užsibrėžiau pretenzingesnį tikslą – dailės istoriją šį kartą pasitelkiau pačiai hipotetinei struktūrai patikrinti ir ištirti. Tuo pačiu aš dariau prielaidą, kad skaitytojas jau yra susipažinęs su pagrindiniais vaizdavimo stilių etapais, aprašytais ankstesniojoje knygoje. Kitos specialios žinios nėra būtinos. Dar mažiau reiktų psichologijos žinių, nes šioje srityje aš pats esu mėgėjas ir mokinys. Tačiau pabrėždamas šį faktą nenorėčiau, kad tai skambėtų pernelyg pasiteisinamai. Mano nuomone, svarbiausias A. W. Mellono paskaitų organizavimo tikslas buvo puoselėti nenutrūkstančias menines diskusijas ir gilinti pasirinktas temas. Tikiu, kad tai įmanoma tik iš dailininkų išmokus vengti gatavos produkcijos ir intelektualiai rizikuoti. Savo publikai Vašingtone aš žadėjau tik viena – nežaisti atsargiai.

Septynios paskaitos, mano perskaitytos 1956 m. pavasarį, buvo pavadintos „Regimasis pasaulis ir dailės kalba" („The Visible World and the Language of Art"). Jos visos yra šioje knygoje, dauguma jų tik šiek tiek pakeistos (I, III, X, XI skyriai). Viena iš trijų likusiųjų labai išplėtota; ji virto IX skyriumi; kitos dvi išsiplėtė į kelis skyrius ir atitinkamai sudaro II ir V, VII ir VIII skyrių dalis. Daug papildomos medžiagos man suteikė paskaitos šia tema, kurias skaičiau profesoriaudamas Slade'o meno mokykloje Oksforde, įvairiose Londono universiteto, kuriam priklausau, institucijose, svečiuodamasis Harvardo universitete ir pristatydamas savo tyrinėjimų programą kasmetiniame Britanijos psichologų draugijos kongrese Darame 1955 m.

Vos tik čia pristatyta medžiaga išsivadavo iš paskaitos laiko tironijos, plėtros proceso tikriausiai nebebuvo įmanoma išvengti. Iš tikrųjų sunkiausia man buvo pakankamai pagrįsti savo teiginius, kiekvieno skyriaus neišplečiant į atskirą knygą. Nors daug ką pataisiau ir perrašiau, nusprendžiau pasinaudoti paskaitos formos privalumais, suteikiančiais teisę palikti nepaliestų akmenų ir neištirtų plotų. Ji taip pat skatina optimistiškai tikėtis, kad skaitytojas įsitaisys kėdėje, kaip dera klausytojui, ir laikysis mano pasiūlytos įrodymų ir iliustracijų sekos. Nes dabar jau turėtų būti aišku, jog tai – ne paveikslėlių rinkinys su žodiniais paaiškinimais. Tai – tekstas su aiškinančiais paveikslėliais. Leidėjai sudėjo visas pastangas, kad vaizdinė medžiaga būtų greta iliustruojamos pastraipos. Pastabos išdėstytos vadovaujantis panašiu principu. Paprastai nenutraukiame paskaitos tam, kad užverstume klausytojus bibliografiniais duomenimis. Mano išnašų skaitytojas nemato – jos sukauptos knygos gale, nurodant puslapius ir juose aptariamą temą. Kiekvienas skaitytojas, norėdamas rasti skyrių ir eilutę ar siekdamas sužinoti papildomą literatūrą, turėtų nesunkai aptikti tai, ko ieško. Knygų pavadinimai, kuriuos cituodamas kartais trumpinau, yra išvardyti 334 psl.

Ne dėkingumo mano pasitelktiems autoriams stoka privertė mane jų veikalų pavadinimus nukelti į knygos galą. Priešingai – čia norėčiau išreikšti giliausią padėką tiems jėgų negailėjusiems ekspertams, kurie paaukojo ne vienerius gyvenimo metus ir perspektyvesnius tyrimus tam, kad savo žinias padarytų prieinamas ir mėgėjams. Kai kur, pavyzdžiui, išnašose, yra keletas citatų originalo kalba, ir aš retkarčiais naudojuosi savo vertimais, bet tai neturėtų menkinti mano pagarbos Loeb Classical bibliotekos redaktoriams ir vertėjams. O pasitaikančios nuorodos į asmenines publikacijas psichologijos periodikoje neturėtų slėpti mano priklausomybės nuo knygų, stovėjusių mano lentynoje man rašant – omenyje turiu tokius svarbius darbus, kaip C. E. Osgoodo *Eksperimentinės psichologijos metodai ir teorija (Method and Theory in Experimental Psychology*, 1953), R. S. Woodwortho ir Haroldo Schlosbergo *Eksperimentinė psichologija (Experimental Psychology,* 1954), taip pat kompaktišką, nedidelę O. L. Zangwillo knygą *Moderniosios psichologijos įvadas (An Introduction to Modern Psychology,* 1950). Iš specializuotų regos studijų M. D. Vernono *Tolimesnė regimojo suvokimo studija (A Further Study of Visual Perception,* 1952) yra puiki apžvalga; tuo tarpu Wolfgangas Metzgeris knygoje *Matymo principai (Gesetze des Sehens,* 2–asis leidimas, 1953) šią problemą tiria vadovaudamasis geštaltinės psichologijos mokyklos požiūriu. Aš taip pat daug skolingas Ralpho M. Evanso *Įvadui į spalvas (An Introduction to Color,* 1948), bet daugiausiai – J. J. Gibsono knygai *Regimojo pasaulio suvokimas (The Perception of the Visual World,* 1950), kuri, tikiuosi, neleido man nuvertinti to, ką autorius vadina „bauginančiu regos sudėtingumu“.

Mano intelektualinį horizontą, manau, praplėtė D. O. Hebbo *Elgesio formavimas (The Organisation of Behavior,* 1949), Viktoro von Weizsäckerio *Geštalto sritis (Der Gestaltkreis,* 1950), F. H. Allporto *Struktūros sąvoka ir suvokimo teorijos (Theories of Perception and the Concept of Structure,* 1955) ir turbūt labiausiai F. A. Hayeko *Jutimų tvarka (The Sensory Order,* 1952).

Išvardytų knygų, pristatančių įvairias psichologijos mokyklas, sąrašas specialistui sukels įtarimą, kad mano metodas yra iš esmės eklektiškas. Tam tikra prasme šis įtarimas pasitvirtins, tačiau mano pasirinkimas – ne be specifinės pakraipos. Jei kuris nors šio dalyko tyrinėtojas norėtų sužinoti, kokia gi ta pakraipa, nurodyčiau jam gerai žinomą bendraautorių E. C. Tolmano ir E. Brunswicko straipsnį „Aplinkos organizmas ir jos priežastingumo struktūra" („The Organism and the Causal Texture of Environment"), išspausdintą *Psychological Review* 1935 m., kuriame akcentuojamas hipotetiškas visų suvokimo procesų pobūdis.

Atsitiko taip, jog šį straipsnį perskaičiau jau baigęs savo knygą. Tai miniu ne tam, kad atrodyčiau originalesnis; iš tiesų noriu pabrėžti gyvų tradicijų vaidmenį formuojantis konkretiems mūsų interesams. Straipsnis buvo parašytas Vienoje 1934 m.; tuo metu aš šiek tiek bendravau su Egonu Brunswicku; jis maloniai sutiko dalyvauti eilėje eksperimentų apie veido išraiškų skaitymą dailėje, kurį aš padėjau ruošti vadovaujamas mano veliono draugo Ernsto Kriso. Būtent Ernstas Krisas, psichoanalitiku tapęs dailės istorikas, dvidešimtmetės mūsų draugystės metu pademonstravo man psichologinio metodo vaisingumą. Mums bendrai tiriant karikatūros fenomeną aš pirmą kartą susidūriau su klausimu, kokie veiksniai sąlygoja tai, kad atvaizdas priimamas kaip panašumas. Pagrindiniai mūsų tyrimo rezultatai yra išdėstyti jo esė, įtrauktoje į straipsnių rinkinį *Psichoanalitiniai meno tyrimai (Psychoanalytic Explorations in Art,* 1952), kuriuo aš rėmiausi šios knygos skyriuose. Tačiau spausdintas žodis negali visiškai perteikti jo amžinai klausiančio proto visapusiškumo ir aistros, padėjusių man įsitikinti, kad meno istorija būtų sterili, jei jos nuolat neatnaujintų žmogaus studijos.

Tais pat metais, prieš Hitleriui okupuojant Vieną, man teko laimė sutikti ir Karlą R. Popperį, ką tik išleidusį knygą *Mokslinio atradimo logika (The Logic of Scientific Discovery,* vertimas į anglų kalbą, 1959), kurioje jis įrodė mokslinės hipotezės pirmumą akivaizdžių faktų fiksavimo atžvilgiu. Už visas savo žinias, kurias galbūt turiu mokslinio tyrimo metodo ir filosofijos problemų srityse, esu dėkingas nenutrūkstamai draugystei su juo. Aš didžiuočiausi, jei profesoriaus Popperio įtaka būtų ženkli visuose šios knygos skyriuose, tačiau aišku, kad jis nėra atsakingas už gausius jos trūkumus.

Ne kas kitas, o dr. Gottfriedas Spiegleris, fizikas rentgenologas, išmokė mane kiekvieno atvaizdo interpretaciją traktuoti kaip filosofinę problemą. Profesorius Wolfgangas Köhleris dosniai skyrė man laiko Prinstone ir užtikrino, jog vis dar labai įdomu psichologiškai tirti sudėtingus meno praktikos klausimus. Profesorius Richardas Heldas iš Brandeiso universiteto nušvietė man keletą esminių dalykų ir pristatė mane Prinstono universiteto psichologijos katedroje, kur stebėjau Ameso demonstracijas. Oscaras Kokoschka, mane pakvietęs skaityti pranešimo Zalcburgo vasaros akademijos „Matymo mokykloje", įtikino, kad suvokimo paslaptys dar gali žavėti didį mūsų laikų menininką. Pokalbiai su profesoriumi Romanu Jacobsonu iš Harvardo universiteto bei su profesoriumi Colinu Cherry iš Imperatoriškojo mokslų koledžo Londone man suteikė galimybę žvilgtelėti į kerinčias lingvistikos ir informacijos teorijas.

Žinoma, negaliu išvardyti visų artimiausių kolegų iš Warburgo instituto ir Slade'o meno mokyklos prie Londono universiteto, kuriems esu dėkingas už padrąsinimą ir paramą. Tačiau norėčiau bent paminėti tuos, kurie mielai skaitė šios knygos rankraštį įvairiose jo stadijose ir davė pasiūlymų jam tobulinti: profesorius Janas Bialostocki, profesorė Gertrud Bing, profesorius Harry Boberis, p. B. A. R. Carteris (jis taip pat sudarė schemas), profesorius Philippas Fehlas, p. Ellen Kann, p. H. Lesteris Cooke'as, p. Jennifer Montagu, p. Michaelis Podro ir p. Ruth Rubinstein. Knygą ir jos autorių globoti padėjo P. Williamas McGuire'as iš leidybinės pusės ir mano žmona bei sūnus Richardas.

Už leidimą cituoti esu labai dėkingas šioms leidykloms: *Random House* už W. H. Audeno eilėraščio ištrauką; *Dent and Sons Ltd.* už ištrauką iš Elliso *Rožės romano* vertimo; *George Allen and Unwin Ltd.* už ištraukas iš *Johno Ruskino veikalų* ir *Phaidon Press Ltd.* už ištraukas iš Leslie *Johno Constable'io gyvenimo atsiminimų* Mayne'o leidimo, taip pat mano knygos *Meno istorija* ištraukas.

E. H. G.

*1959 m. sausis*

## ANTROJO LEIDIMO PRATARMĖ

KNYGOS teksto pakeitimai apriboti vos keleto faktų ir žodžių patikslinimu. Bet kokia didesnė permaina visiškai sujauktų atidžiai sudarytą maketą, kur taip puikiai tinka tekstas ir iliustracijos. Tačiau aš mielai priėmiau leidėjo pasiūlymą parašyti pratarmę antrajam leidimui.

Visų pirma, žinoma, turiu padėkoti visiems, kurių susidomėjimas ir supratimas privertė leidinį pakartoti anksčiau nei po metų. Be to, turėčiau atsižvelgti į visą kritiką ir pašalinti visas jos atskleistų nesusipratimų priežastis. Negaliu to padaryti pratarmėje, tačiau galiu bent atkreipti dėmesį į keletą iš jų. Vienas iš tokių kliuvinių vis dar yra skubota prielaida, kad knyga apie iliuzionistinės dailės iškilimą turi siekti įtvirtinti ištikimybę natūrai kaip meninio tobulumo standartą. Jei nepakako mano atsižadėjimų 6 ir 7 puslapiuose, diskusija apie karikatūrą ir kitus neiliuzionistinius vaizdavimo aspektus turėjo apsaugoti mane nuo šios klaidingos interpretacijos. Tai, kad vizualinės tiesos problemos kerėjo daugelį didžių praeities menininkų, yra įdomus ir neginčijamas faktas, tačiau nė vienas iš jų nebūtų pagalvojęs, jog vien vizualinė tiesa paveikslą pavers meno kūriniu.

Kita skaitytojų grupė šioje knygoje norėjo rasti įrodymų priešingam požiūriui – kad visuomet beprasmiška reikalauti ištikimybės natūrai, nes visi ją mato skirtingai – pagrįsti. Iš tiesų aš bandžiau pademonstruoti (pvz., 233 psl. past. ir 252 psl.), jog akivaizdus matymo subjektyvumas neužkerta kelio objektyviems vaizdavimo tikslumo standartams. Vaškinis manekenas gali būti neatskiriamas nuo trimačio savo prototipo, o paveikslo, stebimo pro akutę, vaizdas gali atrodyti toks pat apčiuopiamas, kaip ir

apimlaus objekto vaizdas – ir visai nesvarbu, kas į jį žiūri, ir ar jam šis triukas patinka, ar yra atgrasus.

Šio nesusikalbėjimo priežastis (neskaitant išpūstų teiginių 33 ir 41 psl., kuriuos dabar ištaisiau) galėjo būti keletą kartų kartotas mano tvirtinimas, kad nė vienas menininkas negali nukopijuoti to, ką mato. Čia nėra prieštaravimo, nes net sėkmingiausiai sukurtas *trompe l'oeil,** kaip ir puiki karikatūra, yra ne vien atidaus stebėjimo, bet ir eksperimentų su vaizdiniais efektais rezultatas. Kaip aš bandžiau pademonstruoti, šiuos efektus išrasti skatino tam tikrais Vakarų civilizacijos laikotarpiais išgyventas nepasitenkinimas neįtikinamais atvaizdais. Ta palaipsnė tradicinių scheminių atvaizdo formavimo taisyklių modifikacija, atsirandanti dėl naujų poreikių, ir yra viena svarbiausių šios knygos temų.

Tikriausiai reikia paminėti ir mažiau akivaizdžią kliūtį, kuri skaitytojui turėtų būti gana lengvai įveikiama. Kaip dailės istorikas savo išeities tašku aš pasirinkau scheniškų žodynų egzistavimą ir dažnį, smulkiai neatskleisdamas jų ypatumų. Pats problemos pobūdis reikalauja begalės iliustracijų, tiesiog daugybės egiptiečių tarnų atvaizdų, kinų tapybos bambuku, bizantiškų madonų, gotikinių angelų ar barokinių *putti* pavyzdžių tam, kad įrodytume tai, ką patvirtinti gali dėmesys muziejų ekspozicijoms ir dailės knygoms – kokia siaura yra amplitudė ir kokios subtilios variacijos, kuriomis praeities meistrai ir dailininkai kūrė savo šedevrus. Tikrasis šios knygos tikslas yra ne aprašyti, o išaiškinti tų nelauktų sunkumų, su kuriais susidūrė dailininkai, aiškiai siekę sukurti tikroviškus atvaizdus, priežastis.

Sutinku, kad ne visada lengva paaiškinti šį tikslą, ir esu dėkingas vienam draugui tapytojui, padėjusiam man naujai suformuluoti šią problemą; jis paprašė manęs trumpai apibūdinti požiūrį, priešingą manajam. Tai būtų situacija, kai kiekvienam teptuką nulaikančiam asmeniui visada pavyktų tiksliai atvaizduoti natūrą. Tokiu atveju dailininkui užtektų vien noro įamžinti mylimo žmogaus išvaizdą ar gražų vaizdą, kad jis „nukopijuotų, ką mato". Tada būtų teisūs tie, kurie visus nukrypimus nuo natūros vadina apgalvotais ir priskiria juos antinatūralistiniams stiliams. Šis požiūris mūsų laikais atrodo tikėtinas, nes plakatai ir pieštiniai atvirukai daugumai miesto gyventojų suteikė pakankamai žinių apie vaizdinius efektus. Tačiau neturime jokio pagrindo manyti, jog panašią pasirinkimo laisvę turi tie, kuriems šios gudrybės nėra kasdienybė. Neseniai vieno dailininko memuaruose aptikau tai iliustruojančią pastraipą. Knygoje *Mano kelias iš Rytų į Vakarus (Mein Weg von Ost nach West,* Štutgartas, 1929) Jehudo Epsteinas, užaugęs Lenkijoje tarp žydų ortodoksų, nepripažinusių portretavimo, pasakoja, kaip beviltiškai jam nesisekė pirmą kartą pabandžius pavaizduoti pilį ant kalno gimtajame mieste, ir koks atradimas buvo kažkieno paskolintas perspektyvos vadovėlis.

Kad paaiškinčiau dailininko poreikį naudotis ankstesniųjų kartų patirtimi, turėjau, savo ruožtu, ištirti vaizdinių efektų veikimą ir išsiaiškinti, kaip jie siejasi su normaliu regimojo pasaulio, kuriame gyvename ir judame, informacijos suvokimo mechaniz-

*Akių apgaulė, apgaulinga išvaizda *(pranc.)*

mu. Keletas kritikų filosofų iš neopozityvistų stovyklos nepritarė mano matymo ir interpretavimo tapatinimui nagrinėjant šį klausimą. Jie greičiausiai pabūgo, jog toks požiūris gali susilpninti pasitikėjimą jusliniais duomenimis, ir taip paremti bei paguosti jų priešus. Aš nepritariu jų būgštavimams, tačiau nesu prisirišęs prie kurios nors žodinės formos. Esu pasirengęs puolamą terminą „interpretacija" pakeisti kitu, jei jis nusakys tą bandymų ir klydimų procesą, kuriuo mes panaikiname iliuzijas bei tikriname ir keičiame savo nuomonę ir suvokimo, ir mokslo srityse. Galbūt šią hipotezę reikėjo paaiškinti šiek tiek plačiau, nes, kiek žinau, nė vienas kritikas neatkreipė dėmesio į pagrindinius argumentus 231 ir 278 psl.

Jokie ginčai apie suvokimą niekada neįmins meno paslapties. Netikiu, kad gali būti verta skaityti į tai pretenduojančią knygą. Nusivylimas, kurį, rodos, pajautė keletas kritikų, sužinoję apie mano problemos siaurumą, bijau, liudija dailės studijų nebrandumą palyginti su gamtos studijomis. Šiais laikais nepriekaištaujama blogai išmanantiems širdies medžiagų apykaitą, jog jie nesugeba įminti gyvenimo mįslės. Ar ši knyga pateikia tokį pat meninio vaizdavimo supratimo progresą ir jo istoriją, priklauso tik nuo jos argumentų svarumo. Taigi aš grįžtu prie nuoširdžiausios padėkos daugybei skaitytojų, kurių noras gilintis į šiuos argumentus ir kartu su manimi juos nagrinėti pranoko drąsiausius mano lūkesčius.

E. H. G.

*Londonas, 1961 m. sausis*

## TREČIOJO LEIDIMO PRATARMĖ

NE mano jėgoms yra užduotis „atnaujinti" šią knygą apžvelgiant visas psichologijos, filosofijos ir meno istorijos publikacijas, vienaip ar kitaip susijusias su jos tema. Bet galbūt skaitytojui bus įdomu sužinoti, kad pagrindinio skyriaus „Matymo analizė dailėje" išvada, kur citavau profesoriaus J. J. Gibsono „šalutinę pastabą" (277 psl.), dabar gali remtis solidžia to panašiai samprotaujančio didžio suvokimo tyrinėtojo knyga *Jutimai kaip suvokimo sistemos (The Senses Considered as Perceptual Systems,* Bostonas, 1966). Taip pat norėčiau atkreipti dėmesį į svarbų straipsnį, kurį praleidau, tačiau galėjau nurodyti atakuodamas „nekaltos akies" idėją – tai R. Blanché „Tapytojo matymas ir suvokimo psichologija" („La Vision du Peintre et la Psychologie de la Perception"), išspausdintas *Journal de Psychologie Normale et Pathologique* 1946 m. balandis–birželis (153–180 psl.). Aš pats keletą šios knygos problemų šiek tiek kitaip apžvelgiau savo paskaitoje „Vizualinis atradimas dailės pagalba" („Visual Discovery through Art"), skaitytoje Austine, Teksase, ir publikuotoje *Arts Magazine* 1965 m. lapkritį.

Nenoriu pasakyti, kad tarp įvairių požiūrių į tas pačias problemas nėra prieštaravimų. Priešingai – daugelis šioje knygoje iškeltų esminių klausimų vis dar yra atviri. Mano kolegos gali paliudyti, jog aš iki šiol juos užkalbinu Universiteto poil-

sio kambaryje ar kavinėje ir verčiu žiūrėti į prastoką akademistinį portretą ne dėl jo meninės vertės, o tam, kad padėtų išsiaiškinti, kas gi vyksta žiūrint į tokį tapybos darbą. Jiems gali tekti su manimi eiti iš vieno kambario kampo į kitą, kad stebėtų tam tikrą pozuotojo orientacijos pasikeitimą, gali tekti uždengti rėmus rankomis ir papasakoti, kaip „dingsta paveikslo paviršius", jiems gali tekti papasakoti apie savo sugebėjimą priimti domėn paveikslo plokštumą, tuo pat metu kruopščiai tyrinėjant pozuotojo apsiausto ar veido išraiškos atlikimo techniką. Keista, bet nėra susitarta dėl tokios patirties apibūdinimo formų, tačiau nemanau, kad mano aprašymus reiktų rimtai taisyti. Esu įsitikinęs, jog kai kurie iš šių klausimų prašosi būti tiriami eksperimento būdu. Jei išgirsčiau apie kokius nors galutinius rezultatus, drįstu tikėtis vieną dieną galėsiąs juos nurodyti dar vienoje pratarmėje.

E. H. G.

*Londonas, 1967 m. lapkritis*

## KETVIRTOJO LEIDIMO PRATARMĖ

BUVO šiek tiek neatsargu 1967 m. lapkritį rašyti, kad kitoje šios knygos pratarmėje galėsiu nurodyti „galutinius rezultatus". Vienas patraukliausių tokio nepastovaus dalyko kaip suvokimo psichologija bruožų yra būtent tas, jog vos keletas išvadų ilgiau lieka nepaneigtos. Taigi džiugu, kad šioje knygoje iškeltos problemos vis dar aktualios. Aš pradėjau draugiškus debatus su profesoriumi J. J. Gibsonu, kurio svarbią 1966 m. išleistą knygą minėjau paskutinėje pratarmėje, ir kurio radikaliausiomis formuluotėmis pirmą kartą išdrįsau suabejoti straipsnyje „Atvaizdų akivaizdumas: matymo nepastovumas" („The Evidence of Images: The Variability of Vision"), išspausdintame C. S. Singletono redaguotoje knygoje *Interpretacija: teorija ir praktika* (*Interpretation, Theory and Pactice,* Baltimore, 1969). Profesorius Gibsonas, savo ruožtu, išspausdino straipsnį „Apie paveikslų informatyvumą" („On Information available in Pictures") žurnalo *Leonardo* IV numeryje (1971, 27–35 psl.); jame tais pačiais metais mes tęsėme diskusiją 195–199 psl. ir 308 psl. Tuo tarpu aš parašiau „Kas" ir „Kaip": perspektyvinis vaizdavimas ir fenomenų pasaulis" („The 'What' and the 'How': Perspective Representation and the Phenomenal World") R. S. Rudnerio ir I. Schefferio redaguotai knygai *Logika ir menas: esė Nelsono Goodmano garbei (Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman,* Indianapolis, 1972); jį čia miniu todėl, jog jame dar kartą aptariamas senas aiškių vaizdavimo orientacijos pakitimų, minėtų trečiojo leidimo pratarmėje, galvosūkis, ir siūlomas geresnis paaiškinimas nei šioje knygoje (234 psl.). O ar tai galima vadinti „galutiniu rezultatu", ar ne, tesprendžia kiti.

E. H. G.

*Londonas, 1971 m. gruodis*

## PENKTOJO LEIDIMO PRATARMĖ

STEBĖDAMAS gąsdinantį knygų kainų kilimą esu dėkingas *Phaidon Press* už *Dailės ir iliuzijos* leidimą minkštais viršeliais. Šis sprendimas neišvengiamai pareikalavo aukų, ypač spalvotų iliustracijų kiekio ir išdėstymo atžvilgiu. 19 ir 21 iliustracijų, pakeitimas nespalvotomis reiškė, kad norėdamas tonines gradacijas vėl išversti į spalvų gamą nuo šiltos rudos iki šaltos mėlynos, geranoriškas skaitytojas turės dar labiau padidinti tai, kas šioje knygoje vadinama „žiūrėtojo indėliu". Bet kokiu atveju, aš suvokiu, jog ši knyga reikalauja ypatingo skaitytojo bendradarbiavimo. Lygiai taip, kaip bendradarbiauti nesutinkantis žiūrovas paveikslą gali paversti dėmių chaosu, taip ir skaitytojas, kuriam nesiseka pagauti sakinio, pastraipos ir skyriaus prasmės, gali išardyti tekstą ir paversti jį bereikšmiu žodžių vėriniu. Esu be galo dėkingas daugybei skaitytojų, sutikusių su iškeltomis sąlygomis, o iš tų, kurie nusprendė verčiau patyrinėti mano potėpius per filosofijos lupą, šio to išmokau ir aš. Vėlesnėse publikacijose kaip galėdamas stengiausi pasitaisyti ir užpildyti spragas. Kai kuriuos rašinius esu minėjęs ankstesnėse pratarmėse.

Tuo tarpu turėjau progos išplėsti X skyriaus pastabas apie karikatūrą straipsnyje „Kaukė ir veidas: fizionominio panašumo suvokimas gyvenime ir dailėje" („The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art"), išspausdintame knygoje *Menas, suvokimas ir tikrovė* (*Art, Perception and Reality*, Baltimorė, 1972 m.). Prie pagrindinių šios knygos klausimų grįžau straipsnyje „Iliuzija ir dailė" („Illusion and Art"), skelbtame knygoje *Iliuzija gamtoje ir dailėje* (*Illusion in Nature and Art*), redaguotoje R. L. Gregory ir mano paties, Londone, 1973 m. Kitą progą padaryti tai mokslininkų auditorijoje turėjau tada, kai man buvo suteikta garbė būti pakviestam skaityti apžvalginę paskaitą šia tema Royal Society; paskaita vadinosi „Veidrodis ir žemėlapis: vaizdavimo teorijos" („Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation"), *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, B. Biological Sciences,* 270 kn., Nr. 903, 119–149 psl., 1975 m. Savaime aišku, daugelis kitų mano straipsnių taip pat siejasi su šios knygos teiginiais, ypač publikuotieji *Apellio palikime* (*The Heritage of Apelles,* Oxford, 1976 m.) bei 1976 m. Walter Neurath Memorial skaityta paskaita „Priemonės ir baigtis: mintys apie freskų tapybos istoriją" („Means and Ends: Reflections on the History of Fresco Painting"). Tačiau nemanau, jog šios ir kitos publikacijos paverte skaitytojo rankose esančią knygą atgyvena. Priešingai, drįstu tikėtis, kad jos liudija čia pateiktų argumentų svarbą dailės ir jos istorijos studijoms.

E. H. G.

*Londonas, 1977 m. vasaris*

## PASTABA 1986 M. LEIDIMUI

Du aukščiau minėti straipsniai, „Kaukė ir veidas" bei „Veidrodis ir žemėlapis", jau yra paskelbti knygoje *Atvaizdas ir akis* (*The Image and the Eye*, 1982).

# DAILĖ IR ILIUZIJA

*Vaizdavimo psichologijos studija*




1. DANIEL ALAIN. Piešinys

# ĮVADAS

## *Psichologija ir stiliaus mįslė*

Jei menas yra psichikos kūrinys, bet koks mokslinis jo studijavimas yra psichologija. Tai gali būti ir dar kas nors, bet visada ir psichologija.

MAX J. FRIEDLÄNDER, *(Von Kunst und Kennerschaft)*
*Apie meną ir išsimokslinimą*

I

ILIUSTRACIJA priešais skaitytojo akis turėtų kur kas greičiau nei mano žodžiai paaiškinti, ką turėjau omenyje, rašydamas „stiliaus mįslė". Alaino karikatūra puikiai apibendrina daugelio kartų dailės istorikams ramybės neduodančią problemą. Kodėl skirtingais amžiais skirtingos tautos regimąjį pasaulį vaizdavo taip skirtingai? Ar paveikslai, kurie mums atrodo visiškai tikroviški ateities kartoms bus tokie pat netikroviški, kaip mums dabar Egipto tapyba? Ar visa, kas susiję su daile, yra visiškai subjektyvu, ar ir čia egzistuoja objektyvios taisyklės? Jei taip, jei tikslesnę natūros kopiją galima sukurti šiandieniniais piešimo iš natūros metodais, o ne sekant tradicinėmis egiptiečių taisyklėmis, kodėl egiptiečiams nepasisekė jų pritaikyti? Ar gali būti, kaip užsimena mūsų karikatūristas, jog jie kitaip suvokė tikrovę? Gal toks meninio matymo kintamumas padėtų perprasti gluminančius šiuolaikinių dailininkų kūrinius?

Tai – su dailės istorija susiję klausimai. Tačiau atsakymų į juos neįmanoma rasti vien istoriniais metodais. Dailės istoriko darbas baigiasi istorinių pasikeitimų aprašymu. Jam svarbūs stilistiniai dailės mokyklų skirtumai, savo aprašymo metodus jis tobulina tam, kad galėtų grupuoti, organizuoti ir identifikuoti išlikusius praeities dailės kūrinius. Vartydami šią knygą, į iliustracijas mes reaguojame panašiai, kaip jis reaguoja į dailės darbus savo studijų metu: paveikslo temą suvokiame kartu su jo stiliumi; čia matome kinišką peizažą, ten – olandišką, čia – graikišką galvą, ten – XVII a. portretą. Taip įpratome neabejodami naudotis šiomis klasifikacijomis, jog veik nebeklausiame, kodėl taip lengva pasakyti, ar medį nutapė kinų, ar olandų meistras. Jei dailė būtų vien tik ar beveik vien tik individualaus matymo išraiška, dailės istorija negalėtų egzistuoti. Kitaip nei dabar, mes neturėtume jokio pagrindo manyti, kad tame pačiame regione sukurti medžių atvaizdai turi „šeimyninių" panašumų. Negalėtume tikėtis, jog Alaino piešimo iš natūros klasės berniu-

kai nupieš tipišką egiptietišką figūrą. Dar sunkiau būtų pasakyti, ar egiptietiška figūra tikrai buvo pavaizduota prieš tris tūkstančius metų, ar suklastota vakar. Dailės istoriko veikla remiasi kadaise Wölfflino suformuluotu teiginiu, kad „kiekvienu periodu įmanoma ne viskas". Ne dailės istoriko pareiga paaiškinti šį keistą faktą, tačiau kieno gi?

## II

BUVO LAIKAI, kai vaizdavimo būdai buvo tikrasis dailės kritiko rūpestis. Įpratęs vertinti šiuolaikinius darbus pirmiausia pagal atvaizdo tikslumo standartus, jis nė kiek neabejojo, kad šis sugebėjimas plėtojosi nuo šiurkščių pirmųjų bandymų iki iliuzijos tobulybės. Egipto dailėje buvo taikomi vaikiški metodai, nes geresnių Egipto menininkai nežinojo. Galbūt ir galima atlaidžiai žiūrėti į jų konvencijas, tačiau taikstytis su jomis – ne. Iki šiol esame dėkingi XX a. pirmoje pusėje per Europą nusiritusios galingos dailės revoliucijos bangos laimėjimams, išvadavusiems mus nuo tokios estetikos. Pirma, ką paprastai stengiasi nugalėti dailės pažinimo mokytojai, yra įsitikinimas, kad meninis meistriškumas tapatus fotografiniam tikslumui. Norint išmokyti studentą pastebėti kūrybinius didžiųjų meistrų pasiekimus, kaip priešpriešа dabar dažnai pasitelkiami piešti atvirukai ar gražuolių plakatai. Kitaip tariant, estetika atsisakė savo pretenzijų domėtis tikroviško vaizdavimo ir meninės iliuzijos problemomis. Tam tikrais atžvilgiais tai, be abejo, išsilaisvinimas, ir niekas nenorėtų grįžti prie ankstesnės painiavos. Tačiau todėl, kad nei dailės istorikai, nei kritikai jau nebenori užsiimti šia amžina problema, ji yra apleista ir užmiršta. Imta manyti, jog iliuzija, nesvarbia, meniniu požiūriu, turėtų būti niekuo neypatinga ir psichologiniu požiūriu.

Nebūtina ieškoti įrodymų dailėje, kad pademonstruotume šio požiūrio klaidingumą. Bet kuriame psichologijos vadovėlyje yra geriausių pavyzdžių, rodančių, kokia sudėtinga ši problema. Imkime paprastą piešinį-mįslę, į psichologijos seminarą atkeliavusį iš savaitinio humoristinio žurnalo *Die Fliegenden Blätter* [2]. Piešinyje galime pamatyti arba triušį, arba antį. Lengva išvysti ir vieną, ir kitą. Šiek tiek sudėtingiau aprašyti, kas dedasi, pereinant nuo vienos interpretacijos prie kitos. Aišku, nemanome, jog tai – „tikras" triušis arba „tikra" antis. Pavidalas popieriuje nėra labai panašus nei į vieną, nei į kitą. Tačiau taip pat neabejotina, kad forma subtiliai kinta, kai anties snapas virsta triušio ausimis, o dėmesys nukrypsta į pirmuoju atveju nepaisomą dėmę – triušio nosį. Aš sakau „nepaisomą", bet ar ją išvis pastebime grįždami prie „anties" atvaizdo? Norėdami atsakyti į šį klausi-



2. Triušis ar antis?

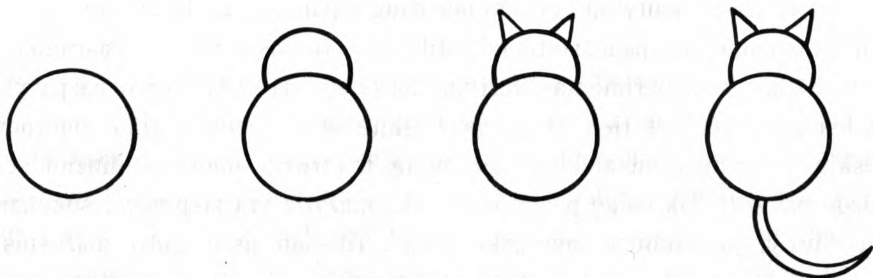
mą, turime pasižiūrėti, kas „iš tikro ten yra“, pamatyti formą jos neinterpretuodami, bet greitai paaiškės, jog tai – neįmanoma. Tiesa, galime vis greičiau pereiti nuo vieno atvaizdo prie kito, galime matydami antį „prisiminti“ triušį, tačiau kuo atidžiau save seksime, tuo labiau įsitikinsime, kad nesugebame vienu metu matyti abiejų atvaizdų. Taigi iliuziją sunku aprašyti ar analizuoti, nes net ir teoriškai suvokę, jog tokia patirtis *turi* būti iliuzijos patirtis, negalime, griežtai tariant, stebėti save ją regint.

Jei šis teiginys skaitytojui atrodo per daug mįslingas, greta visuomet atsiras iliuzijos instrumentas, padėsiantis tai patikrinti – vonios veidrodis. Pasirenku vonios veidrodį, nes eksperimentas, kurį skatinu skaitytoją atlikti, geriausiai pavyksta tada, kai veidrodis šiek tiek aprasojęs. Raskite savo galvos atspindį veidrodyje, apveskite jį kontūru, nuvalykite vidinį plotą, ir turėsite nuostabų iliuzionistinio atvaizdo pavyzdį. Tik baigę pamatome, koks mažytis yra atspindys, sukeliantis mums iliuziją, jog stebime save „akis į akį“. Tiksliau, jis dvigubai mažesnis už realią galvą. Nenoriu varginti skaitytojo geometriniu šio reiškinio įrodymu, nors iš tikro tai visai paprasta: kadangi veidrodis visuomet yra viduryje tarp objekto ir jo atspindžio, atvaizdas jo paviršiuje visuomet bus perpus mažesnis už tikrąjį. Tačiau, kad ir kaip įtikinamai šį reiškinį demonstruotume panašių trikampių pagalba, jis paprastai sutinkamas su atviru nepasitikėjimu. Nepaisant visos geometrijos, aš taip pat užsispyręs tvirtinčiau, jog skusdamasis matau savo galvą (natūralaus dydžio), o veidrodžio paviršiuje esantis mažesnis kontūras yra vaiduoklis. Neįmanoma turėti suvalgyto obuolio. Neįmanoma naudotis iliuzija ir ją stebėti.

Dailės kūriniai nėra veidrodžiai, bet ir jiems būdingas tas nepagaunamas transformacijos stebuklas, taip sunkiai išreiškiamas žodžiais. Savistabos meistras Kennethas Clarkas neseniai ypač vaizdingai aprašė, kaip jam pačiam nepavyko „prisėlinti“ prie iliuzijos. Žiūrėdamas į didįjį Velázquezą, jis norėjo stebėti, kas vyksta, kai, tolstant nuo paveikslo, teptuko potėpiai ir pigmento dėmės ant drobės transformuojasi į pakeistos tikrovės reginį. Tačiau artėjant ir tolstant, kaip jis veikiausiai darė, niekaip neįmanoma pamatyti abiejų vaizdų tuo pat metu, ir todėl atsakymas į klausimą, kaip tai padaryta, nuo jo tarsi pabėgdavo. Kennetho Clarko pavyzdyje estetika ir psichologija subtiliai susipina; psichologijos vadovėlių pavyzdžiuose, žinoma, to nepasitaiko. Šioje knygoje man dažnai buvo paranku diskusiją apie vizualinius efektus atskirti nuo diskusijos apie dailės darbus. Suprantu, kad kartais tai gali sukelti nepagarbumo įspūdį; tikiuosi, būsiu suprastas priešingai.

Vaizdavimas ne visada yra menas, tačiau dėl to jis ne mažiau paslaptingas. Gerai prisimenu, jog man atvaizdų kūrimo galią ir magiją pirmą kartą atskleidė ne Velázquezas, o paprastas piešimo žaidimas elementoriuje. Trumpame eilė-

raštyje buvo sakoma, kad pirmiausia reikia nupiešti apskritimą, vaizduojantį duonos kepalą (nes kepalai mano gimtojoje Vienoje buvo apvalūs); lenkta linija kepalo viršuje pavers jį pirkinių krepšiu; du maži trikampėliai ant rankenos jį sumažins, ir jis taps pinigine; o tada, pridūrę uodegą, išvysime katę [3]. Supratus gudrybę, mane labiausiai sudomino metamorfozės galia: pridėjus uodegą išnykdavo piniginė ir atsirasdavo katė; neįmanoma išvysti viena, nesunaikinus



3. Kaip nupiešti katę

kito. Jei šis paprastas reiškinys mums toks neaiškus, kaipgi galime tikėtis priartėti prie Velázquezo?

Pradėdamas savo tyrimus aš vargiai numaniau, kad iliuzijos tema nuves mane taip toli. Galiu tik paraginti skaitytoją, norintį prisijungt prie šios medžioklės, palavinti savistabos žaidimo įgūdžius ne tiek muziejuje, kiek stebint įvairiausius atvaizdus kasdieninėje savo aplinkoje – sėdint autobuse ar stovint laukiamajame. Tai, ką ten išvysite, aiškiai nesivadins menu. Tai nebus labai įmantru, bet ir trikdys mažiau, nei prasti dailės darbai, mėgdžiojantys Velázquezo išmonę.

Tyrinėjant praeities meistrus, kurie buvo ir puikūs menininkai, ir puikūs „iliuzionistai“, ne visuomet galima atskirti dailės ir iliuzijos tyrimus. Ypač noriu kaip galėdamas aiškiau pabrėžti, jog ši knyga nebuvo sumanyta kaip slaptas ar atviras skatinimas iliuzionistinius triukus taikyti šiuolaikinėje tapyboje. Būtent šio nesusipratimo noriu išvengti bendraudamas su savo skaitytojais ir kritikais, nes, tiesą sakant, aš pats gana neigiamai vertinu kai kurias nefigūratyvinės dailės teorijas ir atitinkamose vietose apie tai užsimenu. Tačiau plėsti šią temą būtų tas pat, kas nesuvokti knygos esmės. Kol kas neneigsiu, kad techniniai dailės atradimai ir efektai, kuriais didžiavosi praeities dailininkai, dabar yra nebereikšmingi. Tačiau manau, jog priimdami madingą doktriną, esą jie niekada neturėjo nieko bendra su menu, mes rizikuojame prarasti ryšį su didžiaisiais praeities meistrais. Labiausiai istoriką turėtų dominti klausimas,

kodėl dabar į peizažą žiūrima kaip į kažką banalaus. Tik mūsų amžiuje, kaip niekuomet anksčiau, vizualinis atvaizdas yra toks pigus visomis šio žodžio prasmėmis. Mus supa ir atakuoja plakatai ir reklamos, komiksai ir žurnalų iliustracijos. Įvairius tikrovės aspektus mes matome televizijos ekrane ir kino teatruose, ant pašto ženklų ir maisto pakuočių. Tapybos mokoma mokykloje, namie ja užsiimama kaip terapija ar pramoga, o daugelis kuklių mėgėjų išmoksta triukų, kurie Giotto būtų atrodę absoliutūs stebuklai. Tikriausiai net pamatę nemokšiškus spalvotus pavidalus ant sausų pusryčių dėžučių Giotto amžininkai būtų netekę žado. Nežinau, ar yra žmonių, manančių, jog dėl to dėžutė yra pranašesnė už Giotto. Aš nesu vienas iš jų. Tačiau manau, kad vaizdavimo įgūdžių ištobulėjimas ir jų suvulgarėjimas kelia problemų ir istorikui, ir kritikui.

Anot graikų, nuostaba yra pažinimo pradžia, ir nustojus stebėtis atsiranda pavojus nebepažinti. Pagrindinis tikslas, kurį užsibrėžiau rašydamas šiuos skyrius, yra atgaivinti mūsų stebėjimąsi tuo žmogaus sugebėjimu formomis, linijomis, šešėliais ar spalvomis iššaukti paslaptingus regimosios tikrovės vaiduoklius, vadinamus „paveikslais". „Ar ne tiesa," rašė Platonas *Sofiste (Sophist)*, „kad namą statome vadovaudamiesi statybos menu, o vadovaudamiesi tapybos menu statome kitą namą, tam tikrą žmogaus darbo sapną, skirtą būdraujantiems?" Nežinau, kas moko mus stebėjimosi meno geriau už faktą – nė kiek nemenkinantį Platono apibrėžimo – kad daugelis tų būdraujantiems skirtų žmogaus darbo sapnų, gražuolių plakatų ir komiksų, kad ir kaip juos vadintumėme, yra gal ir pagrįstai ištremti iš dailės karalystės, nes net per daug gerai pakeičia sapnus. Tinkamai traktuojami gražuolių atvaizdai ir komiksai taip pat gali duoti protui peno. Taip kaip poezijos studija yra neišsami, jei joje neatsižvelgta į prozos kalbą, dailės studijos, tikiuosi, bus vis gausiau papildomos atvaizdų lingvistikos tyrimais. Jau galime įžiūrėti alegorinių ir simbolinių atvaizdų funkcijas bei jų santykį su vadinamu „nematomu idėjų pasauliu" tiriančios ikonologijos kontūrus. Dailės kalba susijusi su regimuoju pasauliu taip akivaizdžiai ir kartu taip paslaptingai, kad ji iš esmės vis dar yra neišmokta, ir tik patys dailininkai gali vartoti ją taip, kaip mes visi vartojame kalbą – dažnai nežinodami gramatikos ir semantikos.

Daugybė praktinių žinių yra sukaupta daugelyje studentams ir mėgėjams skirtų, menininkų ir dailės mokytojų parašytų knygų. Nesu menininkas, todėl apie techninius dalykus vengiau rašyti plačiau, nei būtina. Bet būčiau laimingas, jei kiekviena šios knygos dalis galėtų būti tokio reikalingo tilto tarp meno istorijos lauko ir praktikuojančio dailininko valdų atrama. Galėtume susitikti Alaino piešimo iš natūros klasėje ir aptarti berniukų problemas abiem pusėms suprantama kalba, ir, jei lydės sėkmė, mus supras ir suvokimo specialistas.

## III

SKAITYTOJUI, norinčiam iš karto pasinerti *in medias res**, patariu iškart imtis pirmojo skyriaus. Tačiau yra sena gera tradicija (iš tikrųjų tokia gera ir tokia sena kaip Platonas ir Aristotelis) prieš imantis filosofinės problemos ir prieš siūlant naują jos sprendimą kritiškai apžvelgti jos istoriją. Todėl kituose trijuose šio įvado skyriuose trumpai aptarsiu stiliaus idėjos raidą ir paaiškinsiu, kaip vaizdavimo istorija vis labiau pynėsi su suvokimo psichologija. Paskutinis skyrius skirtas dabartinei situacijai aptarti ir šios knygos programai pristatyti.

Žodis „stilius", be abejo, kilo iš *„stilus"*, romėnų rašymo priemonės, o jų kalboje „išlavintas stilius" reiškė tą patį, ką vėlesnių kartų kalboje „sugebėjimas sklandžiai rašyti". Klasikinis išsilavinimas buvo sutelktas į studento sugebėjimą išreikšti mintis ir įtikinti, tad senovės retorikos mokytojai daug mąstė apie įvairiausius kalbos ir rašymo stiliaus aspektus. Jų diskusijos suformavo ilgai kritiką įtakojusių minčių apie meną ir išraiškos priemones lobyną. Daugiausia buvo analizuojamas įvairių stilistinių tradicijų ir priemonių psichologinis poveikis, taip pat plėtojama gausi terminija, skirta „išraiškos kategorijoms" – įmantriajai ir kukliajai, didingajai ir pompastiškajai – aprašyti. Tačiau, kaip žinia, tokias ypatybes sunku apibūdinti, nebent metaforomis: todėl kalbame apie „žėrintį" ar „suveltą" stilių. Jei ne tai, stiliaus terminas galbūt visai nebūtų paplitęs vaizduojamajame mene. Nuolat ieškodami vaizdingų apibūdinimo metodų, senovės retorikos teoretikai mėgo pasitelkti palyginimus su tapyba ir skulptūra. Pavyzdžiui, Quintilianas, norėdamas iliustruoti lotynų oratorystės kilimą ir kaitą nuo šiurkščios jėgos iki sklandaus rafinuotumo, įterpė trumpą dailės istoriją nuo „kietos" archajinės skulptūros iki IV a. meistrų darbų „minkštumo" ir „saldumo". Kad ir kokios žavios būtų šios diskusijos, jose dažnai yra painiavos, kurią paveldėjome ir mes. Išraiškos būdų klausimas retai atskiriamas nuo meistriškumo lygio. Todėl tai, kas atrodo progresyvu išraiškos priemonės valdymo atžvilgiu, gali būti suprantama kaip nuosmukis tuščio virtuoziškumo link. Polemikoje tarp įvairių retorikos mokyklų plačiai naudoti moraliniai argumentai. Azijietiška pompastika smerkiama kaip dvasinio nuosmukio ženklas, o grįžimas į tikrą Atikos žodyną sveikinamas kaip moralinė pergalė. Vienoje Senekos esė mecenatų rankose smunkantis stilius negailestingai analizuojamas kaip smukusios visuomenės apraiška, kur maivymasis ir painumas vertinamas labiau už atvirą paprastumą. Tačiau tokie argumentai neliko be atsako. Tacitas savo dialoge apie oratorystę kaltina savo amžininkus jeremiečius, pasmerkusius tuometinius stilius. Laikai pasikeitė, o su jais ir mūsų ausys. Mums reikalingas kitas oracinis stilius. Ši nuoroda į laiko sąlygas ir „ausų" skirtumus tikriausiai yra pirmasis akimirksnį trukęs stiliaus

*Į reikalo esmę (*lot.*)

psichologijos ir suvokimo psichologijos kontaktas. Išsamios nuorodos į tai senovės raštuose apie meną nežinau. Tai nereiškia, kad antikoje tapytojo meistriškumo įtaka suvokimo psichologijai nebuvo tiriama. Viename iš Cicerono filosofinių dialogų, *Akademijoje (Academica)*, akcentuojamas juslinio suvokimo kaip pažinimo šaltinio statusas. Skeptikui, neigiančiam bet kokio pažinimo galimybę, primenama apie mūsų akių aštrumą ir tobulumą: „Kiek daug visko dailininkai mato šešėliuose ir išsikišimuose, ko nepastebime mes!" sušunka kalbėtojas vien tam, kad vėliau jam būtų priminta, jog šis argumentas tik įrodo, koks silpnas turėtų būti paprastų romėnų regėjimas, nes kiekgi yra tapytojų romėnų.

Tačiau nežinia, ar klasikinėje antikoje šios minties potekstė buvo iki galo suprasta. Griežtai tariant, ji kelia iki šiol neatsakytą klausimą. Ar tapytojams sekasi imituoti tikrovę todėl, kad jie „daugiau mato", ar jie daugiau mato todėl, kad įgijo imitavimo įgūdžių? Abu požiūrius vienaip ar kitaip patvirtina bendra patirtis. Dailininkai supranta, jog atidžiai stebėdami gamtą jie mokosi, tačiau akivaizdu, kad vien stebėjimas niekada neišugdė dailininko. Antikoje meninė iliuzija buvo toks naujas pasiekimas, kad diskusijų apie tapybą ir skulptūrą centre neišvengiamai atsidurdavo imitacija, *mimesis*. Iš tikro galima teigti, jog senovės pasauliui šis dailės siekis reiškė tą patį, ką moderniajam reiškia techninis progresas: progreso kaip tokio modelį. Todėl Plinijus skulptūros ir tapybos istoriją išdėstė tarsi išradimų istoriją, tam tikrus natūros vaizdavimo pasiekimus priskirdamas atskiriems dailininkams: tapytojas Polygnotas pirmasis pavaizdavo žmones atviromis burnomis ir su dantimis; skulptorius Pythagoras pirmasis iškalė gyslas ir kraujagysles; tapytojas Nicijas daugiausia domėjosi šviesa ir šešėliais. Renesanso laikais šį metodą XIII–XVI a. Italijos meno istorijai pritaikė Vasari. Jis niekada nepamiršta atiduoti duoklės tiems praeities dailinkams, kurie, jo manymu, ypač prisidėjo prie vaizdavimo meistrystės raidos: „Dailė prasidėjo kukliais bandymais ir pakilo į tobulybės viršūnę", nes tokie genijai kaip Giotto nušvietė jai kelią, ir vėlesni kūrėjai galėjo naudotis pirmųjų pasiekimais. Taigi skaitome apie paslaptingąjį Stefano: „Nors jo sumažinimai perspektyvoje yra neteisingi (...) nes sudėtingai atlikti, vis dėlto kaip pirmasis šių sunkumų tyrinėtojas jis nusipelno daug didesnės pagarbos nei tie, kurie juo sekdami kūrė taisyklingesniu, tvarkingesniu stiliumi." Kitaip tariant, vaizdavimo būdų išradimą Vasari traktavo kaip svarbų ir sudėtingą kolektyvinį užsiėmimą, neišvengiamai reikalaujantį tam tikro darbo pasiskirstymo. Todėl apie Taddeo Gaddi jis rašo: „Taddeo visuomet kūrė Giotto maniera, bet nedaug ją tepagerino, išskyrus koloritą, kurį jis padarė šviesesnį ir gyvesnį. Giotto tiek daug dėmesio skyrė kitiems aspektams tobulinti ir problemoms spręsti, kad jis tiesiog buvo pakankamai geras kolorito meistras, bet ne daugiau. Tuo tarpu Taddeo, matęs ir išmokęs tai, ką palengvino Giotto, turėjo laiko pridėti ką nors sava, patobulindamas spalvas."

Savo knygoje tikiuosi pademonstruoti, jog šis požiūris jokiu būdu nėra toks naivus, kaip kartais manoma. Naivus jis atrodo tik todėl, kad Vasari taip pat nesugebėjo išradimo idėjos atsieti nuo natūros imitacijos klausimų. Šis prieštaravimas beveik akivaizdžiai iškyla jam interpretuojant Masaccio, kuris, esą, atrado, kad „tapymas yra ne kas kita, kaip paprastas visko, kas yra gamtoje, vaizdavimas piešiniu ir spalva, kaip juos kuria pati gamta." Pavyzdžiui, Masaccio „mėgo tapyti lengvomis klostėmis krintančią draperiją – tokią, kokia ji atrodo tikrovėje, o tai buvo labai naudinga menininkams, ir todėl jis nusipelno būti vadinamas šio būdo išradėju."

Būtent tokiais momentais skaitytojui iškyla klausimas, kuo gi šis paprastas vaizdavimas taip sudėtingas, jog dailininkai iki Masaccio patys negalėjo pasižiūrėti, kaip krinta draperija. Reikėjo laiko, kad šis klausimas būtų aiškiai suformuluotas, tačiau jo pobūdis ir pirmieji bandymai rasti į jį atsakymą vis dar susiję su akademistine dailės mokymo tradicija.

Klausimas, iš ko susideda „natūros stebėjimas" – dabar tai vadiname suvokimo psichologija – diskusijoje apie stilių pirmiausia iškilo kaip praktinė dailės mokymo problema. Mokytojas akademistas, besirūpinantis vaizdavimo tikslumu, pastebėdavo, ir pastebės, kad jo mokinių sunkumai susiję ne vien su nesugebėjimu kopijuoti natūrą, bet ir su nesugebėjimu ją matyti. Tai aptardamas Jonathanas Richardsonas XVIII a. pradžioje rašė: „Egzistuoja tokia taisyklė – nė vienas, nežinantis, kaip turėtų atrodyti daiktai, negali pamatyti jų tokių, kokie jie yra. Šią taisyklę patvirtina dviejų akademistinių darbų palyginimas, jei pirmasis pieštas nežinant griaučių sudėties ir sandaros, o antrasis – gerai tai išmanant (...) abu piešėjai mato tą patį pasaulį, bet skirtingomis akimis."

Nuo tokių svarstymų iki minties, kad tokie stiliaus pasikeitimai, kaip juos aprašė Vasari, grįsti ne vien kylančiu meistriškumu, bet ir skirtingais pasaulio matymo būdais – tik vienas žingsnis. Dar XVIII a. vienoje iš savo paskaitų Karališkojoje akademijoje šį žingsnį žengė dėstytojas akademistas Jamesas Barry. Barry negalėjo suprasti Vasari teiginio, jog Cimabue *Ručelajų Madona** [4] (dabar paprastai priskiriama Duccio) XIII a. buvo pripažinta šedevru. „Daugybė šio Cimabue darbo trūkumų," teigė Barry, „kai ką galbūt paskatino manyti, kad tapydamas jis tikrai nesirėmė natūros stebėjimais. Bet ankstyvajame mene imitacijos yra tokios pat, kaip vaikų piešiniuose; jei iš anksto nežinome, kas tai yra, ir nesistengiame, nieko nesuprasime, o daugybė akivaizdžių skirtumų tarp nežinojimo ir žinojimo amžių rodo, kokią didelę įtaką matymo lauko susiaurėjimui ar išsiplėtimui turi kiti, su paprasčiausiu grįžimu prie natūralios optikos nesusiję reiškiniai. Taigi praėjusių amžių žmonės matė tik tiek ir tuo žavėjosi, nes daugiau nežinojo."

*Angliški iliustracijų pavadinimai pateikti iliustracijų sąraše, 361 psl.



4. *Ručelajų Madona*. Apie 1285

XIX a. pradžioje, paskatinti mokslo pakilimo ir naujo susidomėjimo faktiniu stebėjimu, menininkai plačiai aptarinėjo šiuos klausimus. „Gamtos matymo meno," kaip visuomet kandžiai sakė Constable'is, „reikia mokytis beveik taip pat, kaip ir Egipto hieroglifų skaitymo meno." Ši ištara skiriasi nuo kitų, nes ji labiau skirta žiūrovams, o ne dailininkui. Constable'is turi omenyje, kad plačioji visuomenė neturi teisės vertinti paveikslą, nes jos matymą temdo neišmanymas ir prietarai. Paskatintas tokio pat požiūrio Ruskinas, gindamas Turnerį, 1843 m. išleido knygą

*Šiuolaikiniai tapytojai (Modern Painters).* Šis išsamus traktatas greičiausiai yra paskutinė ir įtaigiausia knyga, tęsianti Plinijaus ir Vasari pradėtą tradiciją, kur dailės istorija traktuojama kaip judėjimas vizualinės tiesos link. Ruskinas teigia, kad Turneris yra „geresnis“ už Claude'ą ar Canaletto, nes apie natūros perteikimo efektus jis akivaizdžiai žino daug daugiau nei jo pirmtakai. Tačiau „neišlavintos juslės“ negali įžvelgti šios gamtos tiesos. Tegu abejojantis kritikas išanalizuoja bangų ir debesų, uolų ir augalų struktūrą, ir jam teks pripažinti, kad kiekvienu atveju Turneris teisus. Dailės progresas čia triumfuoja virš tradicijos prietarų. Tai – lėtas procesas, nes mums visiems taip sunku atskirti tai, ką iš tikro matome, nuo to, ką tiesiog žinome, taip sunku atgauti nekaltą akį – šį terminą įvedė būtent Ruskinas.

Pats to nežinodamas, Ruskinas padėjo sprogstamąjį užtaisą, nuo kurio akademistiniai rūmai vėliau išlėkė į orą. Barry atrodė, kad „paprasčiausiai grįžti prie natūralios optikos“ nepakanka, jei norime sukurti ką nors geresnio už *Ručelajų Madoną*. Ruskino ir jo pasekėjų nuomone, dailininko tikslas yra grįžti prie nesuteptos natūralios optinės tiesos. Dailininkų ir kritikų susidomėjimą suvokimo paslaptimis padidino impresionistų atradimai ir dėl jų kilę karšti ginčai. Ar impresionistai tikrai turėjo teisę teigti, jog matė pasaulį taip, kaip jį tapė, atgamino „tinklainę pasiekusį vaizdą“? Ar tai ir yra tikslas, link kurio judėjo visa meno istorija? Ar suvokimo psichologija galų gale atsakys į dailininko klausimus?

## IV

Š I POLEMIKA atskleidė tai, ką ir turėjo atskleisti: mokslas yra neutralus, o menininkas tik rizikuodamas gali remtis jo atradimais. Skirtumas tarp to, ką iš tikrųjų matome, ir to, ką nusprendžiame protu, yra toks pat senas, kaip ir žmonių mąstymas apie suvokimą. Plinijaus teiginys, kad „protas yra tikrasis regos ir stebėjimo instrumentas, o akys veikia tarsi indas, priimantis ir perduodantis regimą sąmonės dalį“ glaustai apibendrino klasikinės antikos požiūrį. Savo veikale *Optika* (*Optics,* apie 150 m. po Kr.) Ptolemėjas daug mąsto apie sprendimo vaidmenį matymo procese. Didžiausias šio dalyko žinovas arabas Alhazenas (miręs 1038 m.) viduramžių Vakarus išmokė atskirti jusles, žinias ir išvadas, kurios visos yra svarbios suvokimo procese. Jis sako: „Visa, kas matoma, išskyrus šviesą ir spalvas, suvokiama ne vien rega“. Ši seniai iškelta problema vėl tapo aktuali, kai Johnas Locke'as ėmė neigti įgimtas idėjas ir tvirtinti, esą visas žinias mes įgyjame jutimais. Jei akis reaguoja tik į šviesą ir spalvą, iš kur mes sužinome apie trečiąjį matmenį? Būtent Berkeley savo knygoje *Naujoji regos teorija* (*New Theory of Vision,* 1709) dar kartą ištyrė šią problemą ir padarė išvadą, kad visas žinias apie

erdvę ir apimtį greičiausiai mums suteikia gebėjimas liesti ir judėti. Tokia britų empirikų pradėta „juslinių duomenų" analizė dominavo XIX a. psichologiniuose tyrimuose, kai tokie proto galiūnai kaip Helmholtzas išplėtojo fiziologinės optikos mokslą. Tačiau nei Berkeley, nei Helmholtzas neklydo ir „matymo" nepainiojo su regos jusle. Priešingai, tai, ką imta vadinti „juslėmis" – paprastą dirgiklių fiksavimą – XIX a. psichologijoje buvo įprasta skirti nuo suvokimu grįsto protinio akto, Helmholtzo žodžiais tariant, „nesąmoningų išvadų".

Tad buvo nesudėtinga psichologinius impresionistų argumentus, esą jų paveikslai perteikia pasaulį tokį, „kokį mes jį iš tikro matome", priešpriešinti tokiems pat svariems tradicinės dailės argumentams, esą ji remiasi protiniu pažinimu. Šios XIX a. pabaigoje prasidėjusios diskusijos sugriovė visą patogią natūros imitavimo teoriją, suglumindamos menininkus ir kritikus.

Šioje istorijoje svarbūs du vokiečių mąstytojai. Vienas iš jų – kritikas Konradas Fiedleris, priešingai nei impresionistai teigęs, kad „net paprasčiausias juslinis įspūdis, rodos, esąs tik žaliava smegenų veiklai, jau yra mąstymo išdava, o vadinamasis išorinis pasaulis iš tiesų yra sudėtingo psichologinio proceso rezultatas."

Tačiau būtent Fiedlerio draugas, skulptorius neoklasikas Adolfas von Hildebrandas, ėmėsi šio proceso analizės mažoje knygelėje, pavadintoje *Formos problema figūratyvinėje dailėje (The Problem of Form in the Figurative Art)*, išleistoje 1893 m. ir privertusioje suklusti visą kartą. Mesdamas iššūkį mokslinio natūralizmo idealams Hildebrandas taip pat rėmėsi suvokimo psichologija: jei bandysime nagrinėti savo sąmonės vaizdinius, norėdami išsiaiškinti jų pirmines sudedamąsias dalis, paaiškės, jog juos sudaro regos ir lytėjimo bei judėjimo atsiminimų pateikta juslinė informacija. Pavyzdžiui, rutulys akiai atrodo kaip plokščias apskritimas; tik liesdami mes patiriame jo erdvės ir formos ypatybes. Bet koks menininko bandymas nepaisyti šios patirties yra bergždžias, nes be jos jam išvis nepavyktų suvokti pasaulio. Priešingai, jo tikslas yra atvaizdo aiškumu kompensuoti judėjimo nebuvimą jo kūrinyje, ir taip perteikti ne tik regėjimo pojūčius, bet ir lytėjimo prisiminimus, padedančius mums mintyse rekonstruoti trimates formas.

Neatsitiktinai laikotarpis, kai šios idėjos buvo energingai aptariamos, sutampa su laikotarpiu, kai meno istorija išsilaisvino iš antikvariškumo, biografiškumo ir estetiškumo. Anksčiau buvę neabejotinos tiesos staiga tapo probleminiškomis, joms prireikė naujų įrodymų. Rašydamas savo nuostabią apybraižą apie Florencijos tapytojus, išleistą 1896 m., Bernardas Berensonas savo estetinį kredo suformulavo vadovaudamasis Hildebrando analize. Pasitelkęs savo turiningų frazių talentą, beveik visą šiek tiek išpūstą skulptoriaus knygą jis

reziumavo vienu sakiniu: „Savo užduotį tapytojas gali įvykdyti tik suteikdamas apčiuopiamas savybes įspūdžiams tinklainėje." Berensonas manė, kad Giotto ar Pollaiuolo yra reikšmingi kaip tik dėl to. Kaip ir Hildebrandas, jis labiau domėjosi estetika nei istorija.

Po trejų metų, 1899 m., Heinrichas Wölfflinas atidavė duoklę Hildebrandui savo chrestomatinės knygos *Klasikinis menas (Classic Art)* pratarmėje. Wölfflino aiškumo ir erdvinės tvarkos idealas, pateiktas rašant apie Raphaelio šedevrus, apie Hildebrando įtaką byloja taip pat aiškiai, kaip ir Berensono nuomonė apie Giotto. Tačiau Wölfflinas pastebėjo, kad Hildebrando kategorijos tinkamos ne tik vertinant, bet ir analizuojant įvairius vaizdavimo būdus. Galutiniai priešingi poliai, jo išskirti knygoje *Meno istorijos principai (Principles of Art History)* – vieningo, aiškaus renesanso vaizdavimo būdo ir „tapybiško" baroko sudėtingumo priešprieša – vis dar smarkiai įtakoti Hildebrando požiūrio. Būtent Wölfflinas dailės istorijoje įtvirtino populiarų terminą „matymo istorija", tačiau būtent jis ir perspėjo, jog į šią metaforą nereikia žiūrėti itin rimtai. Iš tikro aprašymo Wölfflinas niekad nelaikė paaiškinimu. Vos keli istorikai aiškiau už jį suvokė problemą, kurią kelia pats vaizdavimo stilių egzistavimas, tačiau iš didžiojo pirmtako Jakobo Burckhardto paveldėta savitvarda neleido jam spekuliuoti apie pagrindines istorinės kaitos priežastis.

Todėl Hildebrando idėjas sujungti su dailės evoliucijos tyrimais teko trečiajam stilių istorijos tėvui, Aloisui Riegliui. Mokslinės pagarbos meno istorijai Rieglis siekė šalindamas visus subjektyvius vertės idealus. Šiam požiūriui jis teikė pirmenybę ir dirbdamas menų ir amatų muziejuje. Studijuodamas dekoratyvinės dailės, raštų ir ornamentų, istoriją, jis įsitikino, kad šioje srityje domininavusios prielaidos – „materialistinė" prielaida, jog raštai priklausė nuo audimo ir pynimo technikų, ir technologinė prielaida, jog dailėje iš tikrųjų svarbūs yra tik rankos įgūdžiai, – nėra adekvačios. Juk daugelio vadinamųjų „primityviųjų tautų" dekoratyviniai raštai liudija apie stebėtiną rankų miklumą. Jei stiliai kito, tai greičiausiai dėl to, kad pasikeitė tikslai. Savo pirmojoje knygoje *Stiliaus klausimai (Stilfragen)* 1893 m. Rieglis įrodinėjo, jog tokio tipo problemas galima ir reikia spręsti tik „objektyviai", neįvedant subjektyvių augimo ir smukimo idėjų. Jis siekė pademonstruoti, kad augalinis ornamentas rutuliojasi ir kinta vienoje nenutrūkstamoje tradicijoje, nuo Egipto lotoso iki arabeskos, ir kad tie toli gražu neatsitiktiniai pokyčiai išreiškia bendrą meninių tikslų – „valios formuoti" [„*will–to–form*"], atsiskleidžiančios ir mažiausioje palmetėje, ir monumentaliausiame statinyje — orientacijos pasikeitimą. Tokiam požiūriui „smukimo" sąvoka yra bereikšmė. Istoriko tikslas yra ne teisti, o aiškinti.

Atsitiko taip, kad tuo pat metu dar vienas dailės istorikas Vienoje, didysis Fran-

zas Wickhoffas, irgi buvo linkęs laikotarpį apvalyti nuo smukimo dėmių. 1895 m. jis paskelbė vertingą vėlyvosios antikos rankraštį *Vienos genezė (Vienna Genesis)* ir stengėsi parodyti, jog tai, kas buvo laikoma mažaverčiu ir nevalyvu Romos imperijos dailės stiliumi, šio kaltinimo nusipelnė ne daugiau, nei modernieji impresionistai, kurių visaip šmeižiamus darbus Wickhoffas buvo pamėgęs. Romėnų dailė, apibendrino Wickhoffas, vizualinio subjektyvumo atžvilgiu buvo tokia pat progresyvi, koks yra jo amžininkų menas.

Rieglis griebėsi šios interpretacijos kaip pagrindo dar drąsesniam apibendrinimui. 1901 m. jis pareiškė savo nuomonę apie plačiai svarstomas Hildebrando teorijas: istorikui gali būti priimtina Hildebrando psichologinė analizė; tačiau jis negali pritarti jo meniniam tendencingumui. Remtis lytėjimu yra ne geriau ir ne blogiau, nei remtis rega; abu atvejai yra teisėti ir savo laikotarpiu pateisinami. Gavęs užsakymą paskelbti antikos smukimo laikotarpio archeologinius radinius, Rieglis parašė garsiąją savo knygą *Vėlyvosios Romos menai ir amatai (Spätrömische Kunstindustrie)*, kuri yra pretenzingiausias iš visų bandymų visą dailės istorijos eigą interpretuoti kaip besikeičiančius suvokimo būdus.

Knygą sunku skaityti, dar sunkiau ją apibendrinti, tačiau pagrindinis Rieglio argumentas – tai, kad senovės dailė visada siekė vaizduoti atskirus objektus, o ne begalinį pasaulį kaip tokį. Egiptiečių dailė atskleidžia kraštutinį šio požiūrio variantą, nes joje regai suteikiamas tik pagalbinis vaidmuo; daiktai vaizduojami vadovaujantis „objektyvesne“ lytėjimo jusle, perteikiančia nuolatines daiktų formas, nepriklausančias nuo kintančio žiūrėjimo kampo. Dėl tos pačios priežasties egiptiečiai vengė vaizduoti erdvę – nuotolis ir artumas taip pat yra subjektyvūs elementai. Progresyvus žingsnis link trečiojo matmens, įvertinus akies rolę suvokiant modeliuotę, buvo žengtas Graikijoje. Tačiau prireikė dar ir trečiosios, paskutinės senovės meno fazės – vėlyvosios antikos, – kad būtų išplėtotas grynai vizualinis objektų, kaip jie atrodo iš tolo, vaizdavimo būdas. Paradoksalu, bet šią pažangą šiuolaikinis žiūrovas priima kaip žingsnį atgal, nes kūnai atrodo plokšti ir beformiai, o kadangi objektai vaizduojami kaip atskiri, su savo aplinka nesusiję daiktai, nerangios figūros išsiskiria begalinės neaiškios gelmės arba aukso fone ir atrodo dar dvigubai šiurkštesnės. Tačiau pasaulio istorijos kontekste vėlyvosios antikos dailė yra ne žingsnis atgal, o būtina pereinamoji fazė. Germanų tautų, kurias Rieglis laikė daugiau linkusiomis į subjektyvumą, įsikišimas sudarė dailei sąlygas toliau aukštesniame lygmenyje keistis nuo renesanso taktilinės trijų matmenų erdvės koncepcijos link vis didėjančio vizualinio subjektyvumo baroke, iki grynai optinių efektų triumfo impresionizme: „Visi stiliai siekia ne ko kito, o kuo teisingiau atvaizduoti gamtą, tačiau kiekvienas iš jų tą Gamtą suvokia savaip (...).“

Šis užsispyręs Rieglio atsidavimas bandant vienu universaliu principu pagrįsti visus stilistinius architektūros, skulptūros, tapybos ir ornamentikos pokyčius yra savaip genialus. Bet toks atsidavimas, kurį jis manė esant mokslinio tyrimo kokybės garantą, pavertė jį ikimokslinio įpročio, dėl kurio klesti unitariniai principai – įpročio kurti mitus auka. „Valia formuoti", *Kunstwollen*, tapo vaiduokliu, sukančiu dailės raidos ratą pagal „nepermaldaujamus dėsnius". Iš tiesų, kaip nurodė Meyeris Schapiro, Rieglio „proceso motyvacija ir jo laiko bei erdvės pasikeitimų aiškinimai yra migloti ir dažnai fantastiški. Kiekviena didi fazė sutampa su tam tikros rasės iškilimu. (...) Kiekviena rasė suvaidina numatytą rolę ir pasitraukia, kai jos misija baigta. (...)"

Šioje pasaulio istorijos panoramoje lengva pastebėti romantinių mitologijų atgimimą, kurio kulminacija tapo Hegelio istorijos filosofija. Klasikinės antikos ir Renesanso laikais dailės istorija atspindėjo techninių įgūdžių tobulėjimą. Šiame kontekste kartais buvo kalbama apie pačių menų vaikystę, brandą ir gyvenimo pabaigą. Bet romantikai visą istoriją traktavo kaip didžią žmonijos evoliucijos dramą nuo vaikystės iki brandos. Menas tapo „amžiaus išraiška" ir fazės, kurią tuo metu pasiekė Pasaulio Dvasia, simptomu. Tokių idėjų kontekste vokiečių gydytojas romantikas Carlas Gustavas Carusas iš tiesų anksčiau už Rieglį bandė dailės istoriją interpretuoti kaip judėjimą nuo lytėjimo link regos. Stengdamasis peizažinę tapybą iškelti kaip didį ateities meną, savo nuomonę jis grindė istoriniu neišvengiamumu: „Bet kurio organizmo juslių raida prasideda jutimu, lytėjimu. Subtilesnės klausos ir regos juslės atsiranda tik organizmui tobulėjant. Beveik taip pat žmonija pradėjo nuo skulptūrų. Žmogaus suformuoti daiktai turėjo būti masyvūs, vientisi, apčiuopiami. Štai kodėl tapyba (...) visuomet atsiranda vėlesnėje fazėje (...) Peizažo menas – (...) suponuoja aukštesnį išsivystymo lygį."

Kodėl man atrodo, kad dailės istoriją grįsti tokiais mitologiniais paaiškinimais yra labai pavojinga, aiškinau kitur. Tai perša įprotį kalbėti bendrais terminais, tokiais kaip „žmonija", „rasės", „amžiai", ir silpnina pasipriešinimą totalitariniams proto įpročiams. Mano kaltinimas nėra nepagrįstas. Galiu paminėti 1927 m. Hanso Sedlmayrio rašytos Rieglio esė rinktinės įžangos skyrių bei eilutę, kur išvardyta tai, ką, jo nuomone, turėjo įsidėmėti skaitytojas.

Pristatęs, jo manymu, Rieglio doktrinos „kvintesenciją", Sedlmayris ima vardyti klaidingas teorines nuostatas, kurias žmonės, pripažįstantys Rieglio požiūrį į istoriją, turi atmesti kaip nepateisinamas. Tarp tokių atmestinų įsitikinimų yra mintis, kad „realūs yra tik konkretūs žmonės, tuo tarpu grupuotės ir dvasiniai sambūriai tėra tik vardai." Sedlmayriui tai reiškia, jog taip pat turime „atsisakyti tikėjimo žmogaus prigimties ir proto vientisumu ir nekintamumu", lygiai kaip ir minties, kad „gamta išlieka tokia pati, ji tik „vaizduojama" skirtingais būdais."

Pagaliau turime atsižadėti priežastinės istorijos analizės, „istorinę kaitą traktuojančios tiesiog kaip aklų ir izoliuotų priežasčių sekos rezultatą.“ Egzistuoja toks reiškinys kaip „prasmingas Dvasios judėjimas, formuojantis tikrąsias istorines įvykių visumas.“

Atsitiko taip, kad aš aistringai tikėjau tomis nebemadingomis idėjomis, kurias 1927 m. Sedlmayris lengvabūdei publikai liepė pamiršti Spenglerio istorizmo naudai. Kaip K. R. Popperis, prie kurio žodžių *Istorizmo skurde (The Poverty of Historicism)* nieko negaliu pridėti, „Aš nejaučiu nė menkiausios simpatijos toms ‘dvasioms’; nei idealistiniam jų prototipui, nei dialektiniams ir materialistiniams jų įsikūnijimams, ir visiškai sutinku su tais, kurie jas niekina. Tuo pat metu aš jaučiu, kad jos mažų mažiausiai liudija apie tuštumos egzistavimą, kurią sociologija turėtų užpildyti kuo nors protingesniu, pavyzdžiui, tradicijos viduje kylančių problemų analize.“ Manau, jog stiliai ir yra tokių tradicijų pavyzdžiai. Kol negalime pasiūlyti geresnės hipotezės, vienodų pasaulio vaizdavimo būdų seką lengvai paaiškiname kokios nors supraindividualios dvasios, „amžiaus dvasios“ ar „rasės dvasios“ egzistavimu.

Neneigiu, kad istorikai, kaip ir kitų sričių mokslininkai, dažnai susiduria su daugeliui būdingais požiūriais, įsitikinimais ar pomėgiais, kuriuos galima apibrėžti kaip dominuojantį klasės, kartos ar tautos mentalitetą arba pasaulėžiūrą. Taip pat neabejoju, kad intelektualinės nuotaikos, mados ar skonio pasikeitimai dažnai yra socialinių permainų požymis, ir kad verta šiuos ryšius tirti. Ir paties Rieglio, ir jo pasekėjų bei interpretatorių, tokių kaip Worringeris, Dvořákas ir Sedlmayris, raštuose yra gausybė ypač aktualių istorinių klausimų ir užuominų, tačiau aš tvirtinu, jog tai, kas jiems yra jų pasididžiavimas, iš tiesų yra lemtinga jų klaida: atmetę meistriškumo idėją jie ne tik prarado esminį įrodymą, bet ir patį savo tikslą, pagrįstą stilistinės kaitos psichologiją, padarė nepasiekiamą.

Skonio ir mados istorija yra pirmenybės teikimo istorija, įvairių pasirinkimų iš keleto galimybių istorija. Pavyzdžiui, prerafaelitai atmetė tuometines akademistines taisykles, o *art nouveau* mene ryški japonų stilistika. Tokie stilių ir jų prestižiškumo pakitimai gali būti apibūdinti (tačiau vargu ar išsamiai) „valios formuoti“ šviesoje; niekas neabejoja, kad jie būdingi visai grupei įsitikinimų. Tačiau metodo požiūriu iš esmės čia svarbu tai, jog pasirinkimas tėra simptominė išraiška, jis kažką byloja tik tuo atveju, jei galime atkurti pasirinkimo situaciją. Kapitonas, galėjęs palikti skęstantį laivą, bet likęs ant tiltelio, tikrai buvo didvyris; užkluptas miegantis ir taip nuskendęs žmogus taip pat galėjo būti didvyriu, tik mes to nesužinosime. Jei iš tiesų stilius norime laikyti kažko kito simptomais (o tai kartais gali būti labai įdomu), neapsieisime be alternatyvų teorijos. Jei kiekvienas pokytis yra neišvengiamas ir visuotinis, nebėra nei ką lyginti, nei ką re-

konstruoti, nėra nei tirtinų simptomų, nei išraiškų. Kaita tampa pačios kaitos simptomu, ir norint paslėpti šią tautologiją, tenka remtis grandiozine evoliucijos schema, kaip atsitiko ne tik Riegliui, bet ir daugeliui jo pasekėjų. Šiandien yra vos keletas istorikų ir dar mažiau antropologų, tikinčių, kad žmonija istorijos tėkmėje bent kiek ženkliau biologiškai pakito. Tačiau netgi ir tie, kurie sutinka, kad žmonijos genetinė sandara šiek tiek svyravo, niekada nepritars idėjai, jog žmogus per pastaruosius tris tūkstantmečius, vos per šimtą kartų, pakito tiek pat, kiek jo menas ir stilius.

V

EVOLIUCIONIZMAS mirė, tačiau jo mitą sukėlę faktai vis dar atkakliai reiklauja dėmesio. Vienas iš jų yra tam tikra vaikų ir primityviųjų tautų meno giminystė, kuri neatsargiesiems įpiršo klaidingą alternatyvą: arba tos primityviosios tautos nieko geresnio negalėjo padaryti, nes buvo neįgudę kaip vaikai, arba nieko kito nenorėjo daryti, nes jų mentalitetas tebebuvo vaikiškas. Abi šios išvados yra akivaizdžiai klaidingos. Jos kilo iš tylaus įsitikinimo, jog visa, kas lengva mums, visuomet buvo lengva. Daugiau nebereikia jo laikytis ir tai, man rodos, yra vienas iš ilgalaikių pirmojo meno istorijos ir suvokimo psichologijos sąlyčio laimėjimų. Nors iš tikrųjų aš apgailestauju dėl piktnaudžiavimo šios psichologijos istorine forma, vis dėl to nostalgiškai žiūriu į spekuliatyvią XIX a. optimistų drąsą. Galbūt todėl, kad man dar teko garbė mokytis pas tuos drąsius mokslininkus, šio ir praeito amžiaus sandūroje bandžiusius atsakyti į klausimą, kodėl dailė turi istoriją. Vienas iš jų buvo Emanuelis Loewy, kurio garsus darbas *Gamtos vaizdavimas ankstyvajame graikų mene (The Rendering of Nature in Early Greek Art)* pasirodė 1900 m. Šioje knygoje, man rodos, yra beveik visos išsaugojimo vertos evoliucionizmo idėjos.

Loewy taip pat įtakojo Hildebrandas ir juslių psichologijos nuostatos. Kaip ir kiti to meto kritikai, Hildebrandas manė, kad vaikų meno ypatybes nulemia migloti atminties vaizdiniai. Tie vaizdiniai buvo suprantami kaip į tipines formas susijungę daugybės atmintyje nusėdusių juslinių įspūdžių likučiai, panašiai kaip tipiniai atvaizdai gali būti kuriami dedant daug fotografijų vieną ant kitos. Loewy manė, jog šio proceso metu atmintis kruopščiai atrenka būdingus objektų bruožus – tai, kas juos ypač išskiria iš kitų. Primityviajam dailininkui, kaip vaikui, šie atsiminimai yra išeities taškas. Jis bus linkęs žmogų vaizduoti iš priekio, arklius – iš šono, o driežus – iš viršaus. Loewy atlikta šių „archajinių“ būdų analizė iš esmės vis dar priimtina, nors jo paaiškinimas iš tikrųjų yra nelogiškas: kadangi primityvusis dailininkas akivaizdžiai nekopijuoja išorinio pasaulio, manoma, kad

jis kopijuoja kažkokį nematomą vidinį menamų vaizdinių pasaulį. Tačiau tie patys tipiški primityviųjų tautų piešiniai yra vienintelis šių menamų vaizdinių įrodymas. Aš manau, jog nė vienas iš mūsų galvoje nesinešioja tokių scheminių žmonių, arklių ar driežų atvaizdų, kaip kad teigia Loewy teorija. Kiekvienam šie žodžiai sukelia skirtingus įspūdžius, bet visuomet tai panašu į nesulaikomą trumpalaikių įvykių maišatį, kurios neįmanoma visiškai perteikti. Vis dėlto ši kritika neturėtų sumenkinti Loewy atliktos vaikų, neįgudusių piešti suaugusiųjų ir primityviųjų žmonių darbų bendrų bruožų analizės. Tema pasirinkęs ne žmonijos evoliuciją, o pirmąjį atvejį istorijoje, kai tie bruožai pamažu ir sistemingai ėmė nykti iš ankstyvojo graikų meno, Loewy išmokė mus įvertinti jėgas, kurias teko nugalėti tikrovės iliuzijos siekiančiai dailei. Kiekvienas toks žingsnis yra tarsi iki tol nežinomos teritorijos, kurią reikia apsaugoti ir sutvirtinti naujais atvaizdo kūrimo būdais, užkariavimas. Taip radosi naujai išrastų tipiškų atvaizdų gajumas, kurio jokia dailės teorija negalėjo paaiškinti tik „jutiminiais įspūdžiais".

Atsitiko taip, kad mano dailės istorijos dėstytojas Julius von Schlosseris taip pat ypač domėjosi tipiško atvaizdo ir netgi stereotipo vaidmeniu tradicijoje. Jis pradėjo nuo numizmatikos, bet greitai ėmė studijuoti viduramžių meną, kur taip aiškiai dominuoja formulė. Nepaisant to, jog, Croce įtakotas, Schlosseris vis labiau abejojo psichologiniais aiškinimais, jį nuolat traukė „precedentų" ar „panašumų" naudojimo viduramžių mene klausimas. Tie, kas yra susipažinę su jo apmąstymais šia tema, atpažins keletą jų šioje knygoje.

Tai, ką Schlosseris nuveikė viduramžiams, jo amžininkas Aby Warburgas nuveikė Italijos renesansui. Siekdamas atsakyti į lemtingą jo gyvenimo klausimą, ko būtent renesansas ieškojo klasikinėje antikoje, renesanso stilių kilmę Warburgas ėmė tyrinėti kaip naujos vizualinės kalbos įsisavinimą. Pasirodė, kad renesanso dailininkų skoliniai iš klasikinės skulptūros nebuvo atsitiktiniai. Jie atsirasdavo, kai tik tapytojui prireikdavo ypač vaizdingo judesio ar gesto – to, ką Warburgas pavadino *Pathosformel**. Jo tvirtinimas, jog kvatročento dailininkai, iki tol laikyti gryno stebėjimo šalininkais, labai dažnai naudodavęsi skolintomis formulėmis, padarė didelį įspūdį. Jo pasekėjai, kuriems padėjo domėjimasis ikonografija, vis aiškiau įsitikindavo, kad net renesanso ir baroko darbai, iki tol laikyti natūralistiniais, dažniausiai remiasi tradicija. Šio tęstinumo tyrimai dabar beveik visai užgožė ankstesnį susidomėjimą stiliumi.

Tai André Malraux iškėlė šių atradimų reikšmę patraukliojoje savo knygoje *Meno psichologija (The Psychology of Art).* Pompastiškuose jo himnuose mitui ir kismui yra daug hegeliškos ir spengleriškos dvasios, tačiau Malraux pagaliau atsikra-

**Patoso formulė (vok.)*

tė tos klaidos, kurią išjuokia Alaino karikatūra – minties, kad senieji stiliai tiesiogiai atspindi tai, kaip tuomet dailininkai „matė“ pasaulį. Malraux žinojo, jog menas gimsta iš meno, ne iš gamtos. Bet, nepaisant bendro žavesio ir nuostabių šalutinių psichologinių pastabų, Malraux knygoje nėra to, ką žada jos pavadinimas – meno psichologijos. Mes vis dar neturime patenkinamo Alaino karikatūros galvosūkio sprendimo. Tačiau galbūt esame geriau pasirengę jį išspręsti nei Rieglis. Mes daug sužinojome apie taisyklių suvaržymus ir tradicijų galią ne vienoje, o keliose srityse. Istorikai yra tyrę formulės įtaką metraštininkui, kuris turėtų tiesiog fiksuoti paskutinius įvykius; literatūros tyrinėtojai, tokie kaip Ernstas Robertas Curtiusas, skersai ir išilgai išnarstę poeziją pademonstravo įprasto posakio rolę joje. Atrodo, atėjo laikas apsiginklavus žiniomis apie tradicijų galią dar kartą pamėginti spręsti stiliaus problemą.

Įsivaizduoju, kad žmonės, nesigilinę į šią sritį, taip užsispyrusiai brukamą taisyklių, tipų ir stereotipų rolės mene gajumą gali sutikti skeptiškai. Meno istorija jau beveik nuolat kaltinama daugiausia dėmesio skirianti įtakų paieškai ir taip nepastebinti kūrybiškumo paslapties. Tačiau tai – ne visada tiesa. Kuo aiškiau suvokiame begalinį žmogaus potraukį kartoti tai, ką yra išmokęs, tuo labiau žavimės neeilinėmis asmenybėmis, galinčiomis sulaužyti šį užkeikimą ir žengti naują žingsnį, kuriuo remsis pasekėjai.

Nepaisant to, aš kartais klausdavau savęs, ar mano prielaidos tikrai remiasi dailės istorijos faktais, ar formulės poreikis iš tiesų yra toks visuotinis, kaip aš teigiu. Aš prisiminiau nuostabią Quintiliano pastraipą, kur jis kalba apie žmogaus sąmonės išradingumą ir ima dailininką kaip pavyzdį:

„Ne viską, ko gali pasiekti dailė, įmanoma perduoti ateities kartoms. Kuris tapytojas yra išmokęs atvaizduoti visa, kas yra tikrovėje? Bet vos tik perpratęs imitacijos principą, jis vaizduos visa, kas tik yra. Kuris meistras nėra padirbęs niekada nematytos formos laivo?“

Tai – svarbi pastaba, tačiau ji nepaaiškina, kodėl net naujo laivo forma vis tik priklauso tai pačiai, meistro jau matytų formų grupei, kodėl jo „visko, kas yra tikrovėje“ vaizdavimas vis tik bus susijęs su iš mokytojų gautais atvaizdais. Dar kartą reikia atsižvelgti į Alaino egiptiečių berniukų užsispyrimą, ir joks dailės istorikas nebus linkęs nuvertinti stiliaus įtakos, o istorikas, žymintis ilgą kelią iliuzijos link, mažiausiai.

## VI

NORĖDAMI atsakyti į pagrindinius mūsų disciplinos klausimus, manau, negalime vien priminti seno „matymo" ir „žinojimo" skirtumo ar apibendrintai tvirtinti, kad visas vaizdavimas remiasi konvencijomis. Turime nusileisti ir iš naujo analizuoti tai, kas gi psichologijos požiūriu iš tikro vyksta, kai kuriame ir skaitome atvaizdą. Bet čia iškyla sunkiai įveikiama kliūtis. Jau nebegalime vadovautis ta paprasta psichologija, kuria su tokiu pasitikėjimu rėmėsi Barry ir Ruskinas, Rieglis ir Loewy, nes jos nebėra. Psichologijoje knibžda nepaprastai sudėtingi suvokimo procesų dariniai, ir niekas neteigia juos visiškai suprantąs.

Bernardas Berensonas savo ekskursą į šią sritį galėjo pradėti žodžiais „psichologija nustatė..." Skaitydami naujesnes knygas, jose nerasime tokio užtikrinto tono. Pavyzdžiui, J. J. Gibsonas labai įdomioje savo studijoje *Regimojo pasaulio suvokimas* rašo, kad „Mokymasis prisitaikyti prie naujų pasaulio bruožų, juos tirti yra tai, ko psichologas kol kas nesupranta" – ir visos istoriko viltys žlunga. D. O. Hebbas garsioje savo knygoje *Elgesio formavimas* netgi teigia, kad „dydžio, ryškumo ir aukščio suvokimą šiuo metu reikia apibūdinti kaip dar nepaaiškintus jokios teorijos". Ir šie sunkumai susiję ne vien su esminiais klausimais. Aptardamas tapytojui tokį svarbų vadinamąjį „plitimo efektą", kai persidengiančios spalvos veikia viena kitą, Ralphas M. Evansas savo *Įvade į spalvas* rašo: „Autorius jaučia, kad tol, kol šis efektas bus aiškinamas neturint kruopščiai paruoštų prielaidų, negalėsime sakyti, jog suprantame, kaip vyksta matymo procesas."

Šioje situacijoje gali atrodyti per daug drąsu remtis abejotinais vienos srities tyrimo rezultatais, kad išsklaidytume savas abejones. Tačiau vienas didžiųjų suvokimo psichologijos pionierių, Wolfgangas Köhleris, skatina imtis šio rizikingo sumanymo. Paskaitose apie *Dinamiką psichologijoje (Dynamics in Psychology,* 1940 m.) Köhleris giria gerąsias „nusižengimo kaip mokslinės technikos" savybes:

„Sėkmingiausi įvykiai mokslo istorijoje nutinka tada, kai faktai, iki tol buvę siauro tyrimų lauko ribose, netikėtai susieti su akivaizdžiai tolimais faktais, pasirodo naujoje šviesoje. Tam, kad tai nutiktų ir psichologijoje, turime domėtis ne tik savo sritimi siauriausia prasme."

Köhleris klausia: „Jei dabartinė psichologijos padėtis siūlo mums puikiausią priežastį – arba, sakyčiau, nuostabų pretekstą – smalsumu peržengti savo srities ribas, argi neverta būti nekantriais ir iškart pasinaudoti šia proga?"

Bent vienas iš Köhlerio pasekėjų iš tiesų ja pasinaudojo ir išdrįso iš psichologijos pereiti į dailę. Rudolfo Arnheimo knygoje *Dailė ir vizualinis suvokimas (Art*

*and Visual Perception)* atvaizdas analizuojamas geštaltinės psichologijos principais. Man tai buvo labai naudinga. Jo skyrius apie augimą, kuriame aptariamas vaikų menas, man atrodo, yra toks išsamus, kad aš lengviau atsikvėpiau galėdamas aplenkti šį plačiai diskutuojamą reiškinį savo studijoje. Antra vertus, istorikui ir jo stiliaus problemoms knyga duoda mažiau naudos. Galbūt autorius per daug trokšta sekti Rieglio „objektyvumu", per daug trokšta pateisinti XX a. dailės eksperimentus, kad iliuzijos problema jam būtų kas nors daugiau nei miesčioniškas prietaras. Faktas, jog skirtingais laikotarpiais „tikroviškumo" standartai, kaip žinia, buvo suprantami skirtingai, leidžia jam tikėtis, kad po „tolimesnių meninės realybės lygio pokyčių" Picasso, Braque'o ar Klee darbai „atrodys visiškai taip pat, kaip ir juose vaizduojami objektai". Jei jis teisus, 2000 m. Searso Roebucko kataloge pardavimui bus pristatomos šio naujo realybės lygmens mandolinos, ąsočiai ar švilpukai.

W. M. Ivinso Jaunesniojo knyga *Grafiniai atspaudai ir vizualinė komunikacija (Prints and Visual Communication)* yra stiprus tų intelektualinių madų priešnuodis. Ivinsas pademonstravo, kad vaizduojamosios dailės istoriją tikrai įmanoma traktuoti mokslo istorijos kontekste, nesiejant jos su estetika.

Tame pačiame kontekste norėčiau paminėti Antono Ehrenzweigo knygą *Meninės regos ir klausos psichoanalizė (The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing)*. Spekuliatyvi drąsa, su kuria autorius bando pritaikyti geštaltinės psichologijos atradimus Freudo idėjų sistemai, nusipelno dėmesio ir pagarbos. Ehrenzweigas tikrai pakankamai įvertina jėgas, kurias tenka nugalėti moksliniam dailės natūralizmui. Jis įspūdingai aprašo vizualinį chaosą, kurį dailė siekia suvaldyti, tačiau, manau, ir jis gadina savo analizę atsisakydamas aptarti objektyvius tikrovėje atliktus bandymus ir nukrypdamas į evolicionistines spekuliacijas.

Trys mano minėtos knygos patvirtina tai, ką visi žinome, – kad kai kurie klausimai „sklando ore" ir reikalauja atsakymo. Kai pasirodė šios trys knygos aš jau rašiau savąją, todėl negaliu tvirtinti, jog jas vertinau nešališkai. Tačiau, man rodos, jos ypač aiškiai pademonstravo, koks reikalingas yra stilių istoriko organizuotas atsakomasis puolimas psichologų fronte. Iš šios ekspedicijos tikiuosi parsinešti didesnį nei poros izoliuotų psichologinių bandymų laimikį. Tai – žinia apie radikalų visų tradicinių idėjų apie žmogaus protą perorientavimą, kurios negali nepaveikti dailės istoriko. Šį perorientavimą implikuoja Arnheimo vaikų meno traktavimas ir Ehrenzweigo idėjos apie nesąmoningą suvokimą, tačiau atkaklus jų prisirišimas prie vienos psichologijos teorijos mokyklos idėjų ir terminologijos galbūt šiek tiek užtemdė bendrą to perorientavimo pobūdį ir svarbą. Šioje situacijoje pagrindiniai terminai, iki tol su pasitikėjimu vartoti kritikų, daili-

ninkų ir istorikų, prarado didelę dalį savo svarumo. „Gamtos imitavimo", „idealizavimo" ar „abstrahavimo" idėja remiasi prielaida, kad pirmiausia yra „jusliniai įspūdžiai", vėliau jie plėtojami, iškreipiami ar apibendrinami.

K. R. Popperis šią prielaidą praminė „sąmonės kaip šiukšlių dėžės teorija", t. y. sąmonės, į kurią metami ir kurioje perdirbami „jusliniai duomenys", samprata. Jis įrodė šios pagrindinės prielaidos nepagrįstumą mokslinio metodo ir pažinimo teorijos srityse, atkakliai laikydamasis vadinamos „prožektoriaus teorijos", pabrėždamas gyvo organizmo aktyvumą nuolat bandant ir tikrinant savo aplinką. Jo požiūrio vaisingumas vis labiau jaučiamas daugelyje psichologijos sričių. Kad ir kaip skirtųsi teorijos, jų akcentai nuolat pasislenka nuo dirgiklio prie organizmo reakcijos. Aiškėja, jog ta reakcija iš pradžių neryški ir apibendrinta, tačiau palaipsniui ji tampa vis labiau artikuliuota ir diferencijuota.

„Mokymosi procesas – tai judėjimas nuo neapibrėžto prie apibrėžto, o ne nuo jutimo prie suvokimo. Mes mokomės ne turėti suvokinius, o juos diferencijuoti," rašo J. J. Gibsonas, aptardamas regą.

„Šiuolaikiniai tyrimai liudija, kad pradžioje gyvuoja dar neartikuliuoti ir amorfiški pavidalai, kurie palaipsniui diferencijuojasi," rašo L. von Bertalanffy apie savo teorinės biologijos problemas.

Būtų lengva šias ištraukas palyginti su Jeano Piageto darbais apie intelektualinį vaikų augimą arba Freudo ir jo mokinių teorijomis apie emocinį jų vystymąsi. Netgi paskutinės vadinamojo mašinų „mokymosi" studijos pabrėžia tą pačią kryptį – nuo bendro link atskiro. Šioje knygoje keletą kartų minėjau tokius palyginimus. Dariau tai nepasitikėdamas savimi, kadangi šiose srityse nesu net perėjūnas. Be to, žinau, kad tokie dalykai kvepia mėgėjiškumu ir mados vaikymusi. Galų gale, galimas tik vienas šioje knygoje mano taikomo metodo pateisinimas – jo nauda kasdieniniam istoriko darbui. Tačiau tirdamas iliuziją, aš negalėjau visiškai apsieiti be suvokimo teorijos. Būtent čia aš supratau, kad geriausia mąstyti vadovaujantis aukščiau mano nurodytais principais, pasitelkiant atranką ir rūšiavimą, o ne asociacijas. Teorinis tokio požiūrio modelis, siekiantis patį Kantą, nuosekliausiai yra išnagrinėtas F. A. Hayeko knygoje *Jutimų tvarka*. Bet naudingiausias man buvo atkaklus Popperio lūkesčių ir bandymų rolės akcentavimas. Šis požiūris buvo pritaikytas Brunerio ir Postmano psichologinėse teorijose: „visi pažinimo procesai, pasireiškiantys suvokimo, mąstymo ar prisiminimo forma, yra „hipotezės", iškeliamos organizmo (...) Joms reikia „atsakymų" *tolimesnės* patirties forma, jas patvirtinančių arba paneigiančių atsakymų".

Remiantis tokios situacijos logika, kaip nurodė Popperis, „hipotezių" patvirtinimas gali būti ne daugiau nei laikinas, tuo tarpu jų paneigimas yra galutinis. Todėl

tarp suvokimo ir iliuzijos nėra griežtos ribos. Suvokimas visomis išgalėmis stengiasi pašalinti žalingas iliuzijas, bet kartais jam gali nepavykti „nuneigti" klaidingą hipotezę, pavyzdžiui, susidūrus su iliuzionistinės dailės kūriniu.

Aš esu įsitikinęs, kad tokia suvokimo bandymų ir klaidų teorija bus vaisinga ir kitose, ne mano srityse, tačiau stengiausi palikti ją antrame plane. Didžiausią dėmesį aš skyriau atvaizdo kūrimo analizei – keliui, kuriuo eidami, „kurdami ir derindami" [by 'making and matching'] dailininkai atrado kai kurias matymo paslaptis. Prieš sukurdami tikrovės iliuziją Alaino egiptiečiai berniukai turėjo išmokti ne „kopijuoti, ką mato", bet taip manipuliuoti dviprasmiškomis gairėmis, kuriomis turime pasikliauti ką nors stebėdami nejudėdami, kad atvaizdas taptų nebeatskiriamas nuo tikrovės. Kitaip tariant, užuot žaidę „triušis ar antis" jie turėjo išrasti žaidimą „drobė ar tikrovė", kur žaidžiama spalvotomis konfigūracijomis, o tai – bent jau iš tolo – gali sukurti iliuziją. Ar šis žaidimas meninis, ar ne, jis vis tiek yra ne ko kito, o daugybės bandymų ir klaidų rezultatas. Kaip ilgaamžis suvokimo teorijos eksperimentas iliuzionistinis menas galbūt nusipelno dėmesio ir tuomet, kai jis pakeičiamas kitomis išraiškos priemonėmis.

Rizikuodamas atskleisti intrigą, skubančiam skaitytojui ar kritikui pranešu, jog čia iš anksto apžvelgtos išvados bus visiškai pristatytos tik devintame šios knygos skyriuje, kur vėl bus imtasi keleto įvade aptartų klausimų. Dabar negaliu sutrukdyti iš karto imtis tų puslapių, bet norėčiau pasiteisinti, kad knyga, kurios pagrindas – įrodymas, turi būti sukonstruota kaip arka. Jei spynos akmuo nebus paremtas greta esančiais akmenimis, jis atrodys pakibęs ore. Kiekvienas šios knygos skyrius vienaip ar kitaip krypsta link klausimo esmės, tačiau kiekvieno iš jų išvadoms reikalinga visos konstrukcijos parama. Vien panašumo ribos, sąlygojamos schemos ir išraiškos priemonių, formos ir funkcijos ryšys kuriant atvaizdą ir, labiausiai, žiūrėtojo indėlio analizė sprendžiant dviprasmybes gali patvirtinti drąsų teiginį, kad dailė turi istoriją, nes iliuzijos yra ne vien tik rezultatas, bet ir nepakeičiamas dailininko įrankis išvaizdoms analizuoti. Tikiuosi, skaitytojas čia nesustos ir patikrins šią idėją kartu su manimi pritaikydamas ją fizionominei išraiškai, pasiekdamas netgi estetikos, tos tik iš tolo regimos pažadėtosios žemės, ribas.

Gerai suprantu, kad tokia ilga kelionė suvokimo teorijos klampyne skaitytojui sukelia nemažai įtampos, nes jis skuba priartėti prie emocinės dailės šerdies. Tačiau jaučiu, jog šiek tiek išsklaidžius miglą šie esminiai dalykai bus suprantamiau aptarti. Mano įsitikinimą patvirtina ir ištrauka iš knygos *Psichoanalitiniai meno tyrimai,* parašytos mano velionio draugo ir vadovo Ernsto Kriso, su kuriuo aš taip dažnai aptarinėjau šiuos dalykus ir kuris nesulaukė galutinės šios mano knygos versijos:

„Jau seniai įsitikinome, kad menas yra kuriamas ne tuščioje erdvėje, kad nėra menininko, nepriklausančio nuo savo pirmtakų ir ankstesnių pavyzdžių, kad jis, lygiai kaip mokslininkas ir filosofas, yra specifinės tradicijos dalis ir dirba suformuotoje problemų srityje. Į šiuos rėmus telpantis meistriškumas ir, bent jau kai kuriais laikotarpiais, laisvė keisti tuos apribojimus, matyt, yra sudėtingos skalės, pagal kurią vertinamas pats pasiekimas, dalis. Tačiau psichoanalizė kol kas mažai tepadėjo suprasti pačių rėmų reikšmę; meninių stilių psichologija dar nėra parašyta."

Skaitytojas neturėtų tikėtis, kad šios knygos skyriai užpildys Kriso minėtą spragą. Viena vaizdavimo psichologija negali įminti stiliaus mįslės. Egzistuoja ir neištirti mados kaprizai bei skonio paslaptys. Tačiau jei norime kada nors suvokti šių socialinių jėgų įtaką mūsų santykiui su vaizdavimu – kintantį meistriškumo prestižą arba staigų pasibjaurėjimą trivialumu, žavėjimąsi primityvumu ar karštligišką alternatyvų paiešką, galinčius sąlygoti stiliaus pasikeitimus – pirmiausia turime pamėginti atsakyti į paprastesnius, Alaino karikatūros pateiktus klausimus.

Pirma dalis

# PANAŠUMO RIBOS

# I

# *Iš šviesos į spalvą*

Tapyba yra nuostabiausia burtininkė. Akivaizdžiausia apgaule ji gali įtikinti mus esanti gryna Tiesa.

JEAN ETIENNE LIOTARD, *Traktatas apie tapybos principus ir taisykles (Traité des principes et des régles de la peinture)*

I

TARP Vašingtono nacionalinės meno galerijos turtų yra Johno Constable'io tapytas Wivenhoe parko Esekse paveikslas [I]. Nereikia jokių istorinių žinių, kad išvystume jo grožį. Bet kas gali gėrėtis kaimišku vaizdo žavesiu, dailininko sugebėjimu jautriai perteikti saulės žaismą žaliose ganyklose, švelnų ežero raibuliavimą ir gulbes, nuostabų visa tai gaubiantį debesuotą dangų. Darbas atrodo atliktas taip lengvai ir natūraliai, kad priimame jį kaip tyrą ir neproblemišką reakciją į nuostabų Anglijos kaimo grožį.

Dailės istoriką paveikslas traukia dar kai kuo. Jis žino, kad tas regimas gaivumas nelengvai iškovotas. 1816 m., kai Constable'is nutapė vieno iš pirmųjų savo globėjų gyvenamąsias apylinkes, ženklina posūkį jo meniniame kelyje. Dailininkas pasuko link tapybos koncepcijos, kurią vėliau apibendrino paskaitose Hempstede. „Tapyba yra mokslas“, sakė Constable'is, „ir ją reiktų traktuoti kaip gamtos dėsnių tyrinėjimą. Tad kodėl peizažas negali būti laikomas gamtos filosofijos šaka, kur paveikslai yra eksperimentai?“

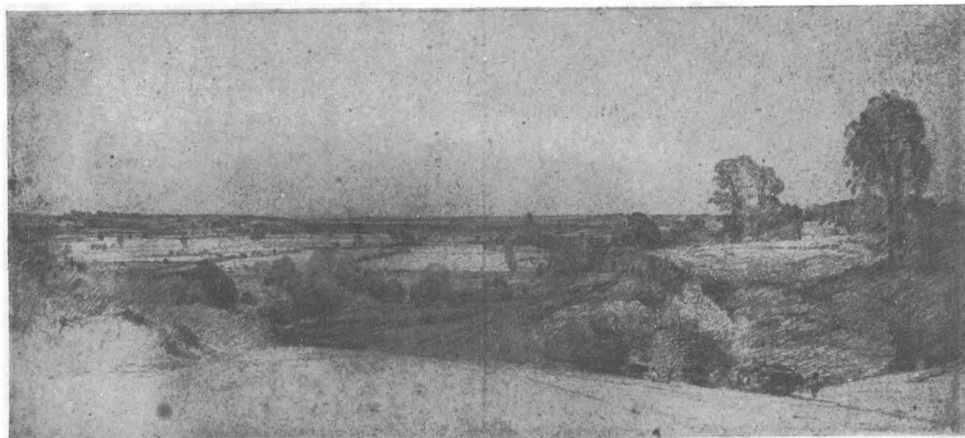
Tai, ką Constable'is vadino „gamtos filosofija“, dabar vadinama „fizika“; tvirtinimas, kad ramus ir kuklus Wivenhoe parko vaizdas turėtų būti greta sudėtingų fizikų eksperimentų, atliekamų laboratorijose, iš pradžių turėtų skambėti mįslingai. Vis dėlto aš esu įsitikinęs, kad Constable'io pareiškimo nereiktų painioti su išsišokimais, kuriais menininkai kartais mėgsta stebinti ir šokiruoti savo sočius amžininkus. Jis žinojo, apie ką kalba. Vakarų kultūroje tapyba iš tikro buvo traktuojama kaip mokslas. Visuose šios kultūros sukurtuose didžiosiose kolekcijose eksponuojamuose darbuose naudojamasi atradimais, kurie yra nepaliaujamų eksperimentų rezultatas.

Tai gali skambėti šiek tiek paradoksaliai vien todėl, kad daugelio praeities eksperimentų rezultatai šiandien yra visiškai įprastas dalykas. Jų galima mokyti ir juos taikyti taip pat lengvai, kaip senoviniame laikrodyje naudojame švytuoklės dėsnius, o juk reikėjo Galileo jiems atrasti ir Huygenso jiems pritaikyti. Iš tiesų yra menininkų, manančių, kad sritis, kuriai Constable'is skyrė savo mokslines pastangas, yra jau visiškai išnagrinėta ir dabar reikia eksperimentuoti kitose sferose. Užuot tyrinėję regimąjį pasaulį jie bando atskleisti pasąmonės paslaptis ar patikrinti mūsų reakciją į abstrakčias formas. Palygintas su šiais karštligiškais siekais, Constable'io Wivenhoe parko paveikslas atrodo toks natūralus ir aiškus, kad mes linkę nepastebėti jo drąsos ir nusisekimo. Priimame jį tarsi paprasčiausią tikslų vaizdo, iš tikro buvusio priešais dailininko akis, perteikimą – dažnai tokio tipo paveikslai vadinami „tik gamtos kopija“, priartėjimu prie fotografiško tikslumo, kuriam priešinosi modernistai. Pripažinkime, kad tam tikra prasme šis apibūdinimas teisingas. Constable'io tapyba aiškiai artimesnė fotografijai nei kubistų ar viduramžių dailininkų darbai. Bet ką mes turime omenyje sakydami, kad fotografija, savo ruožtu, yra tarsi pats jos vaizduojamas peizažas? Šią problemą nelengva aptarti pasitelkus vien tik iliustracijas, nes iliustracijos neišvengiamai kelia tą patį klausimą. Tačiau neturėtų būti per daug sunku pademonstruoti bent vieną iš sričių, kur tapytojo ir fiziko eksperimentai yra vienoje gretoje. Čia pateiktos dvi fotografijos [5, 6] buvo padarytos toje vietoje, kur turėjo stovėti Constable'is, tapydamas Wivenhoe parką. Parkas išliko, nors namas smarkiai pasikeitė, o ežero vaizdą užstoja rododendrai. Ką gi šios fotografijos „kopijuoja“? Visiškai aišku, kad nė vienas jų kvadratinis colis nesutaptų, sakykime, su veidrodžio atspindžiu, kurį išvystume toje vietoje. O priežastis akivaizdi. Nespalvota fotografija perteikia tik labai siauro pilkos spalvos tonų diapazono gradacijas. Žinoma, nė vienas iš tų tonų neatitinka vadinamosios „tikrovės“. Iš tikrųjų atspalvių gama beveik visiškai priklauso nuo fotografo pasirinkimo ryškinimo kambaryje ir dalinai yra gamybos klausimas. Atsitiko taip, kad abi čia reprodukuojamos nuotraukos buvo padarytos iš vieno ir to paties negatyvo. Pirmoji, atspausta apsiribojus siaura pilko tono gama, sukelia miglotos šviesos efektą; antroji, kur naudoti ryškesni kontrastai, yra visai kitokia. Taigi nuotrauka netgi nėra „tik“ negatyvo „kopija“. Fotografas, norintis maksimaliai išnaudoti tą lietingą dieną padarytą kadrą, turėtų tapti eksperimentuotoju ir bandyti įvairų išlaikymą bei popierių. Jei tai iš tiesų yra kuklios jo veiklos principas, įsivaizduokite, koks svarbus jis dailininkui.

Nes juk dailininkas taip pat negali nukopijuoti to, ką mato; jis tegali tai perteikti savomis išraiškos priemonėmis. Jį taip pat griežtai riboja toninės išraiš-

5. *Wivenhoe parkas*, Eseksas. Blyški nuotrauka

6. *Wivenhoe parkas*, Eseksas. Kontrastinga nuotrauka



7. CONSTABLE. *Dedhamo slėnis.* Apie 1811, pieštukas

8. CONSTABLE. *Dedhamas iš Langhamo.* 1813, pieštukas

kos priemonių galimybės. Jei dailininko darbai nespalvoti, toks transponavimas lengvai pastebimas. Mes atsitiktinai turime du beveik toje pačioje vietoje pieštus Constable'io piešinius. Rodos, vieną [7] jis piešė kietu, smailiu pieštuku. Todėl reikėjo derintis prie iš esmės labai riboto tonų diapazono, atsiveriančio tarp tamsaus arklio pirmame plane ir tolimų medžių, pro kuriuos tarsi šviečia dangus, perteikiamas pilkšvu popieriumi. Vėlesniam piešiniui [8] jis pasirinko tamsesnę ir šiurkštesnę priemonę, leidusią sukurti stipresnį kontrastą. Tačiau tai, ką šiuo atveju vadiname „kontrastu", tėra labai mažas skirtinguose piešinio plotuose atspindimos šviesos intensyvumo skirtumas. Aliejiniais dažais tapydamas to paties vaizdo eskizą [II], kuris dabar yra Oksforde, tonines gradacijas jis pavertė spalvinėmis dėmėmis. Ar dėl šios priežasties eskizas atkuria tai, ką dailininkas matė prieš akis?

Norisi taip galvoti. Kodėl gi dailininkas nesugebėtų imituoti kokio nors objekto spalvų, jei vaškinių atvaizdų meistrui tai stebėtinai gerai sekasi? Žinoma, sugebėtų, tačiau tik tuo atveju, jei sutiktų paaukoti, rodos, labiausiai jį dominantį matomojo pasaulio aspektą – šviesą. Kai sakome, kad atvaizdas visiškai atitinka savo prototipą, paprastai galvojame, jog padėti šalia ir vienodai apšviesti jie būtų neatskiriami. Apšvieskime juos skirtingai ir panašumas išnyks. Jei skirtumas nežymus, dar galime atstatyti atitikimą ryškindami blausesnėje šviesoje esančio objekto spalvas, tačiau jei vienas jų yra šešėlyje, o kitas – saulės šviesoje, pastangos bus bergždžios. Neveltui tapytojams nuo seniausių laikų siūloma dirbti studijose langais į šiaurę. Jei portreto ar natiurmorto autorius siekia tiksliai nukopijuoti savo motyvo spalvą užtapydamas vieną plotą po kito, jis negali leisti saulės spinduliui sugriauti jo darbą. Įsivaizduokime, kad staltiesės baltumą jis vaizduoja balčiausia iš balčiausių – kaip tuomet jo paletė įstengtų perteikti ypatingą saulės apšviesto lopinėlio švytėjimą ar blizgančio atspindžio žvilgesį? Peizažistui tiesioginė imitacija būtų dar mažiau naudinga. Dar sykį prisiminkime fotografo rūpesčius. Jei jis norės sužavėti nuostabiomis rudens spalvomis, fotografuotomis paskutinės kelionės metu, mus nuvilios į tamsų kambarį, kad galėtų ekrane rodyti skaidres. Tik pasiskolinta projektoriaus lempos šviesa ir išganingas mūsų akių sugebėjimas prisitaikyti leis perteikti tą šviesos intensyvumo įvairovę, kuria autorius mėgavosi gamtoje.

Atsitiko taip, kad Constable'is pats turėjo progą pakomentuoti panašią priemonę. Laiške jis aprašo naują išradimą, vadinamą „diorama", pasirodžiusį trečiajame XIX a. dešimtmetyje. „Iš dalies tai – skaidrumas; žiūrovas yra tamsioje patalpoje, jam labai malonu, ir jis patiria nuostabią iliuziją. Tai yra už meno ribų, nes iš esmės tai – apgavystė. Menas suteikia malonumą *primindamas*, o ne *apgaudamas*."

Jei Constable'is būtų rašęs šiais laikais, tikriausiai būtų pavartojęs žodį „sugestijuodamas". Dailininkas negali nukopijuoti saulės nutviekstos pievelės, bet gali ją sugestijuoti. Kaip jis tai daro kiekvienu konkrečiu atveju, yra jo paslaptis, tačiau magiškas žodis, leidžiantis daryti tokius stebuklus, žinomas kiekvienam dailininkui – tai „santykiai".

Nė vienas profesionalus kritikas taip aiškiai nesuvokė šios problemos, kaip gerai žinomas dailininkas mėgėjas, tapydavęs laisvalaikiu. Bet tai – ne eilinis mėgėjas, o pats seras Winstonas Churchillis:

„Būtų įdomu, jei koks nors tikrai geras specialistas atidžiai ištirtų, kokią rolę tapyboje vaidina atmintis. Mes atidžiai stebime objektus, vėliau nukreipiame žvilgsnį į paletę, o dar vėliau – į drobę. Drobė paprastai gauna prieš keletą sekundžių natūralaus objekto išiųstą žinią. Tačiau pastaroji ją pasiekia *en route* * užsukdama į paštą. Ji perduota užkoduota. Iš šviesos ji paversta į spalvą. Drobę ji pasiekia kaip kriptograma. Ir tik kai ji sudaro teisingą santykį su visa kuo kitu drobėje, ją galima iššifruoti, paaiškėja jos reikšmė ir grynas pigmentas gali vėl virsti šviesa. Bet šį kartą tai – ne Gamtos, o Dailės šviesa."

Aš nesu tas „tikrai geras atminties specialistas", į kurį kreipiasi seras Winstonas, prašydamas paaiškinti šią mįslę, tačiau man atrodo, kad šio klausimo galėsime imtis tik plačiau susipažinę su minėtu „užkoduotu perdavimu".

## II

NEŽINAU, ar mes kada deramai įvertiname savo sugebėjimą suprasti atvaizdus, t. y. šifruoti meno kriptogramas. Serui Winstonui „paštas" ir jo kodavimas tebuvo nuostabi metafora, bet ne pati blogiausia išeitis yra suprasti ją tiesiogiai. Šiaip ar taip, paštas (bent jau Anglijoje) iš tikrųjų telegrafu ir radijo bangomis persiunčia vizualinę informaciją, tokią kaip metereologiniai žemėlapiai bei fotografijos, o tam kaip tik reikia ją „perkoduoti" į paprastą signalų sistemą. Techninės šio proceso detalės mūsų nedomina; užteks pasakyti, kad paprastas, bet informatyvus atvaizdas gali būti paverstas vienodais tuščiais arba užpildytais elementais. Bet koks didelis iš lempučių suformuotas kelio ženklas geriausiai pademonstruos šį principą – „išjungti" arba „įjungti" sistemos elementai sudaro norimą šviesinę figūrą. Telegrafu perduodami paveiksliukai, o iš tiesų – ir televizijos ekrane pasirodantys vaizdai, sukuriami skirtingais spindulio, skleidžiančio vaizdą tam tikrame plote, intensyvumais, taip pat iliustruoja šį principą. Tačiau prieš grįždamas norėčiau pateikti paprastesnį pavyzdį iš meninių formų srities, padėsian-

*Pakeliui *(pranc.)*

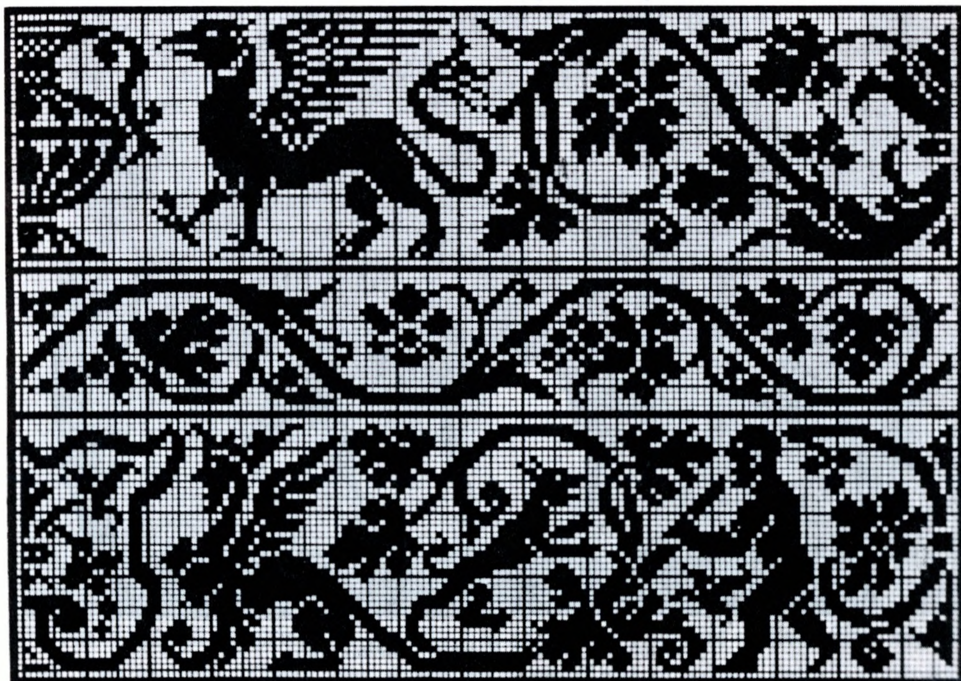


I. CONSTABLE. *Wirenhoe parkas, Eseksas.* 1816



II. CONSTABLE. *Dedhamo slėnis.* 1812 eskizas, aliejus

III. CLAUDE LORRAIN. *Kerdžius.* Apie 1655–1660



9. *Nėrimo pavyzdys*. Venecija, 1568

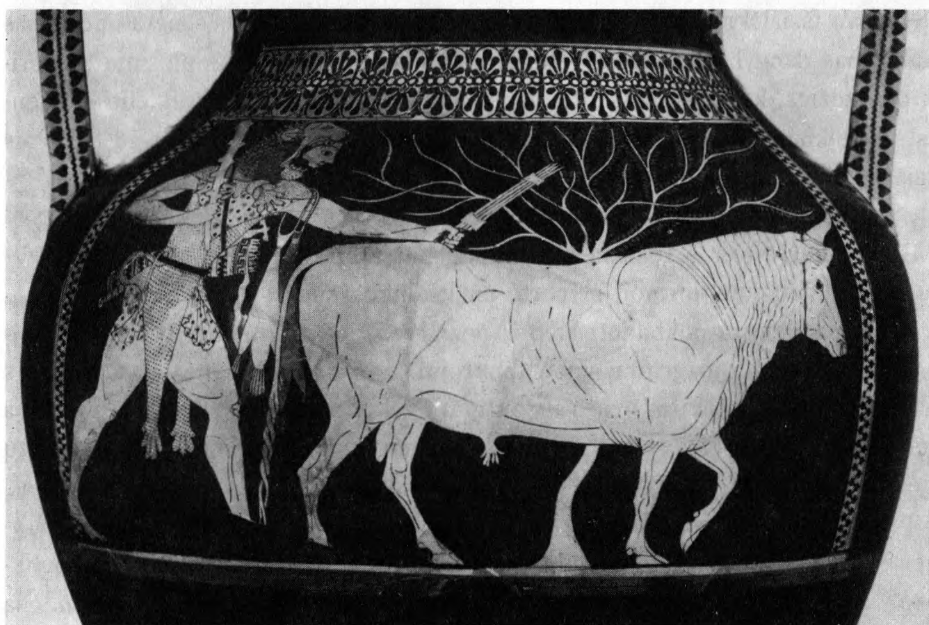
tį lengviau išsiaiškinti minėtų kriptogramų prigimtį. Toks „yra – nėra" principas naudojamas daugybėje dailės formų, – prisiminkime tam tikrus piešinių ar nėrinių pavyzdžius, kur raštas sukuriamas užpildytais arba tuščiais tinklelio elementais, perteikiant puikiausius žmonių ir žvėrių atvaizdus [9]. Dirbant su tokiomis išraiškos priemonėmis nesvarbu, ką perteikia užpildyti elementai, „figūrą" ar „foną". Svarbus tik šių dviejų ženklų santykis.

Galbūt kuri nors iš tekstilės technikų, kur atvirkštinis santykis buvo dažnas ir automatiškas, pirmoji privertė amatininkus suprasti, jog atvaizdo negatyvą taip pat lengva dekoduoti kaip ir pozityvą. Puikiai žinome, kad šį sukeitimo principą naudojo graikų vazų tapytojai, nuo ankstyvesnės juodafigūrės technikos [10] pereidami prie raudonfigūrės, kur figūra vaizduojama raudona degto molio spalva [11]. Graikai žinojo, jog tam, kad numatyta forma išsiskirtų fone, reikalingas tik kontrastas, „yra" ir „nėra", nepaisant sukeitimo krypties.

Turėdami šį išeities tašką graikai sukūrė skirtingas kriptogramas išgaubtoms formoms ir plokštiems siluetams – trijų tonų šviesos ir šešėlio „modeliavimo" principus, tapusius visos tolimesnės Vakarų meno raidos pagrindu. Šią sistemą gerai iliustruoja Pietų Italijos vaza – vienoje jos pusėje galva „padidinta" balsvu apvadu, perteikiančiu šviesą [12], o kitoje – „šešėliuota" tamsiau



10. *Andokido amfora. Heraklis ir Kretos jautis.*
Apie 520 pr. Kr. Juodafigūrė pusė



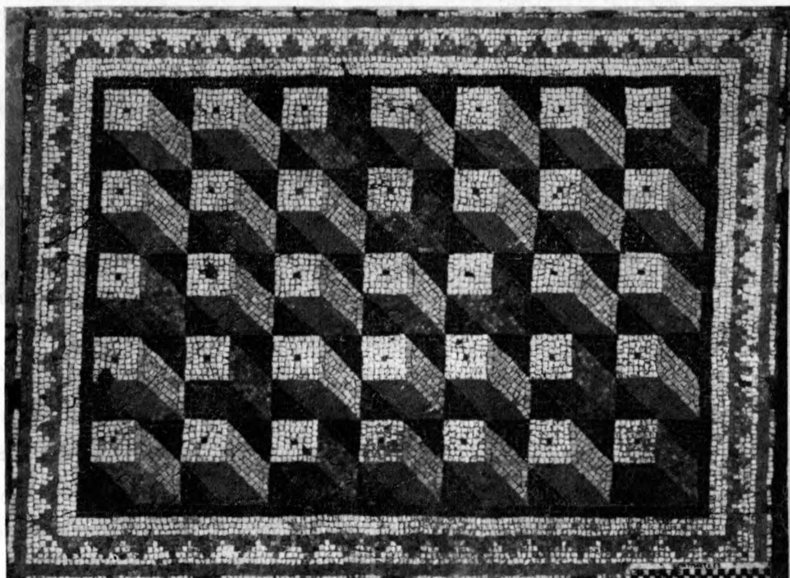
11. *Andokido amfora. Heraklis ir Kretos jautis.*
Apie 520 pr. Kr. Raudonfigūrė pusė




12, 13. *Vaza iš Pietų Italijos.* III a. pr. Kr. Fragmentai, priešingos pusės

[13]. Vietoje paprasto „yra", reiškiančio konkrečią formą, matome neutralų atspalvį ir dvi jo modifikacijas – šviesai ir tamsai perteikti.

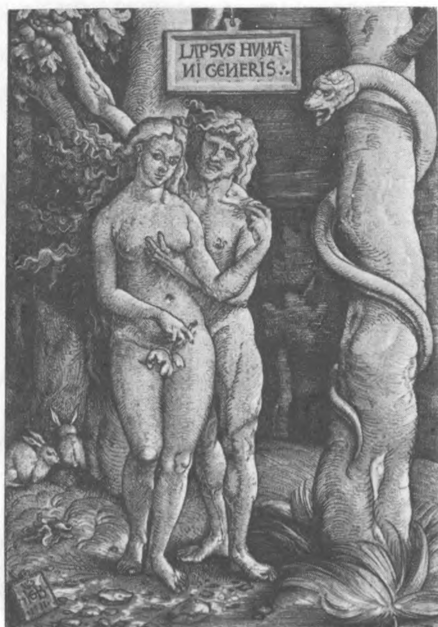
Nė viena raiškos priemonė kodinio šios gradacijos pobūdžio neatskleidžia taip aiškiai, kaip mozaika. Klasikinės antikos mozaikos meistrui pakako keturių laipsniškai pereinančių atspalvių, kad galėtų pavaizduoti pagrindines trimatės formos ypatybes. Prisipažįstu, esu pakankamai naivus ir žaviuosi tomis paprastomis apgaulėmis, kurių imdavosi amatininkai, kloję vilų ir maudyklių grindų mozaikas visoje Romos imperijoje [14]. Jos yra nuolat Vakarų mene naudojamų santykių kriptogramų pavyz-



14. *Grindų mozaika iš Antiochijos.* II a. po Kr.




15. BALDUNG GRIEN. *Nuopuolis*. 1511.
Medžio raižinys



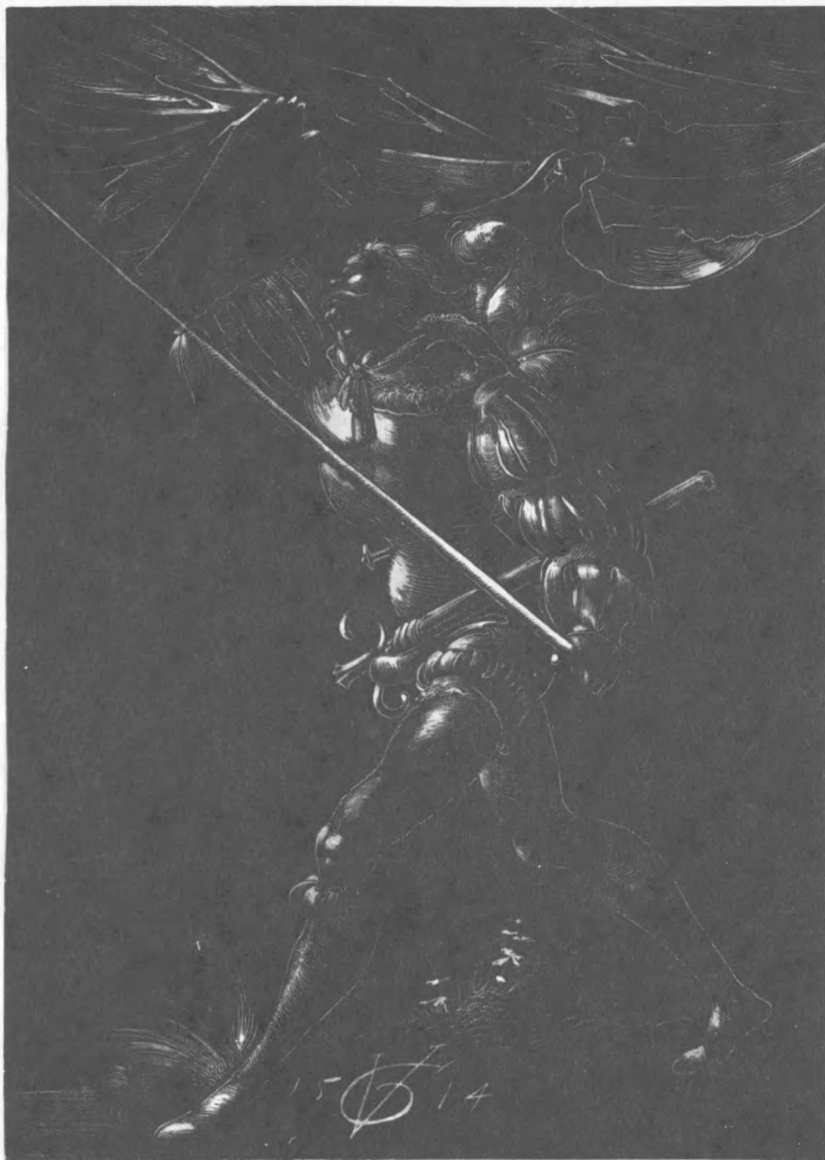

16. BALDUNG GRIEN. *Nuopuolis*. 1511.
Kiaroskuro medžio raižinys

dys – viena vertus, tai figūros ir fono kontrastas, antra vertus – pačios figūros „lokaliosios spalvos“ modifikavimas, perteikiant „daugiau“ arba „mažiau“ šviesos.

Iš tiesų mes taip nuolankiai paklūstame dailininkų įtaigai, kad visai lengvai priimame ženklų sistemą, kurioje juodos visoms grafikos technikoms įprastos linijos ir išskiria figūrą iš fono, ir vaizduoja šešėlio gradacijas. Nespalvotas Baldungo Grieno medžio raižinys „Nuopuolis“ [15] atrodo visiškai užbaigtas ir aiškus. Dar įdomiau nagrinėti papildomą antrojo atspaudo efektą [16] – vieną iš pirmųjų medžio raižinio kiaroskuro technikos pavyzdžių. Patamsinęs foną, popieriaus baltumu autorius gali perteikti šviesą. Šis kuklus diapazono išplėtimas yra stulbinantis laimėjimas, nes toks šviesos vaizdavimas ne tik paryškina modeliuotę, bet ir perteikia mums vadinamąją „tekstūrą“ – ant skirtingų paviršių krintančios šviesos kaitą. Todėl „pa-



17. 16 detalė




18. URS GRAF. *Vėliavnešys*.1514. Plunksna, baltas tušas, spalvotas popierius

justi" žvynuotą žalčio kūną [17] galime tik kiaroskuro technika atliktame medžio raižinyje.

Trijų tonų santykis neabejotinai pasitvirtino kaip ideali Vakarų dailės priemonė tiriant mūsų šviesos suvokimą. Tačiau vis dar galime suprasti ir atvirkščią dviejų tonų sistemą. Pavyzdžiui, Ursas Grafas sėkmingai eksperimen-

tavo technika, kuria neįmanoma perteikti šešėlio, vaizduojančia tik šviesą tamsiame fone [18]. Pakanka suvokti santykius, kad ši keista ženklų sistema atrodytų visiškai „natūrali“.

Be abejo, žinoma, kad visos grafikos technikos naudojasi sutartinėmis ženklų sistemomis, tačiau tapybos atveju kalbant apie tai, kas gi yra „tikroviška“, ir žiūrovai, ir kritikai vis dar šiek tiek painiojasi. Tapytojas turi tokią daugybę spalvų ir jo užduotis, atrodo, yra daug lengvesnė nei grafiko, naudojančio ribotas kriptogramas. Iš tikrųjų tai – dar sudėtingiau. Jo siekis „imituoti“ gali kirstis su būtinybe perteikti pagrindinius santykius, kurių mums reikia iššifruojant. Turiu prisipažinti, kad nusikaltau prisidėdamas prie šios painiavos, savo knygoje *Meno istorija* pacitavęs gerai žinomą anekdotą apie Constable'į ir jo globėją serą George'ą Beaumontą: „Pasakojama, kad kai vienas draugų papriekaištavo jam, kodėl šis pirmame plane nepanaudojo, kaip privalu, sodrios rudos seno smuiko spalvos, Constable'is paėmė smuiką ir padėjo jį priešais draugą ant žolės, kad parodytų, kaip skiriasi mūsų matoma šviežia žaluma nuo tradiciškai reikalaujamų šiltų tonų.“*

Tai buvo įdomus gestas, tačiau nederėtų manyti, kad seras George'as niekada nebuvo pastebėjęs, jog žolė žalia, o smuikas rudas, arba kad Constable'is yra šio svarbaus atradimo autorius. Aišku, abu jie žinojo, jog spalvos skiriasi. Šis epizodas turi daug subtilesnę prasmę – kaip suderinti vadinamas „lokaliąsias spalvas“ su tonine gradacija, dailininkų peizažistų naudojama gyliui perteikti.

Tokių diskusijų aidą aptinkame Benjamino Westo pastaboje *The Farington Diary:* „Jis mano, kad Claude'as [III] pradėdavo savo darbus vienodas spalvas paprastai pustoniais tepdamas nuo horizonto iki viršutinio dangaus krašto, – ir nuo horizonto iki pirmojo paveikslo plano, ir netapydavo debesų danguje ar kitų konkrečių peizažo elementų, kol visiškai užbaigdavo tą gradaciją. – Kai šiuo darbu jis būdavo patenkintas, tapydavo peizažo elementus, tokiu būdu išsaugodamas norimą gradaciją – nuo horizonto linijos iki viršutinio dangaus krašto ir nuo horizonto linijos iki pirmojo plano. – Smirke'as pastebėjo, kad visiškai atsisakyta *grynos* spalvos, nenaudojant jos net figūrų draperijoms. – Turneris sakė, kad žiūrint į šį paveikslą jam buvo ir malonu, ir liūdna, – atrodė, kad tai peržengia imitavimo ribas.“

Šie XVII–XVIII a. dailininkų eksperimentai toninėmis gradacijomis nuo blyškiai mėlynos iki sodrios rudos išmokė serą George'ą Beaumontą peizaže vaizduoti šviesą ir nuotolį. XVIII a. buvo net išrastas mechaninis prietaisas, padedantis dailininkams suskaidyti lokaliąsias spalvas į smulkesnių pustonių sekas. Tai buvo lenktas stiklas užtamsintu paviršiumi, dažnai vadintas „Claude'o stiklu“, turėjęs

*E. H. Gombrich, *Meno istorija;* vertė Irena Jomantienė, Vilnius, Alma littera, 1995



19. REYNOLDS. *Ledi Elizabeth Delmé su vaikais*. 1777—1789



20. GAINSBOROUGH. *Peizažas su tiltu*. Apie 1780—1788

veikti taip, kaip mus veikia nespalvota fotografija – regimojo pasaulio įvairovę redukuoti į tonines gradacijas. Nereikia abejoti, kad šis metodas turėjo privalumų. XVIII a. meistrai sukūrė patraukliausių efektų, naudodami šiltus rusvus tonus pirmame plane ir vėsius sidabriškai mėlynus – blyškiuose toliuose.

Žiūrint į Reinoldso *Ledi Elizabeth Delmé su vaikais* [19] Nacionalinėje galerijoje Vašingtone arba į Gainsborougho *Peizažą su tiltu* [20], mes suvokiame tolygios gradacijos, paremtos pirmojo plano ruda spalva, svarbą. Žvilgsnis į Constable'io *Solsberio katedros vaizdą* [21] įtikina, kad šviesos ir gylio įspūdį jis sukūrė varijuodamas tonais. Tai – intensyvumo skirtumai. Constable'is suabejojo būtinybe likti vieno tono diapazone. Jis norėjo pažiūrėti, koks efektas bus sukurtas labiau atsižvelgiant į lokaliąją žolės spalvą – ir kaip tik *Wivenhoe parke* galime stebėti jį keičiant bendrą spalvų skalę ryškiai žalių tonų link. Be abejo, tik link – nes palyginta su jaunos žalios žolės spalva drobėje pavaizduota žolė vis tiek labiau primins Kremonos smuiko spalvą. Tai – perkėlimas, transpozicija, o ne kopija.



21. JOHNAS CONSTABLE'IS: *Solsberio katedros vaizdas*. Apie 1825

Vos įsisąmoninus šį svarbų faktą, meistro teiginys, kad į visus tapybos darbus reiktų žiūrėti kaip į gamtotyros eksperimentus, tampa nebe toks keistas. Naudodamas derinimą neigiančias išraiškos priemones ant drobės jis bando sukurti tai, ką vadino „trumpalaikiu gamtos kiaroskuru". Eksperimentuodamas jis iš tiesų padarė atradimų. Pavyzdžiui, iš pradžių priešintasi tokiam dideliam žalios spalvos kiekiui, nes manyta, kad ji suardys reikiamą tonų gradaciją. Patetiška istorija pasakoja, kaip Constable'iui, Karališkosios akademijos žiuri nariui, dalyvaujant posėdyje per klaidą ant molberto aptarti buvo pastatytas jo paties darbas, ir vienas jo kolegų neapgalvotai pasakė: „Paimkite iš čia tą kokčiai žalią daiktą." Bet taip pat žinoma, kad jo paveikslo *Šieno vežimas* pasirodymas Paryžiuje paskatino prancūzų meistrus kartoti jo eksperimentus ir pašviesinti savo paletes. Tereikia nueiti į kurią nors svarbesnę galeriją, kad įsitikintume, jog Constable'io metodas buvo priimtas. Žalia jau nebelaikoma „kokčia". Ėmėme suprasti daug ryškesnius, tokius kaip Corot'o [22] paveikslus, dar daugiau – ėmėme gėrėtis šviesos perteikimu ir nepasigesti toninių kontrastų, kurie anksčiau buvo nepakeičiami. Išmokome suprasti naują ženklų sistemą ir praplėtėme savo akiratį.



22. COROT. *Vaizdas netoli Épernono.* Apie 1850–1860

Tai ir yra svarbiausia, kas istorikui žinotina iš fiziko tyrimų. Peizažo tiesa yra reliatyvi, ir tuo reliatyvesnė, kuo ryžtingiau dailininkas drįsta priimti šviesos iššūkį. Didieji mokslininkai, tokie kaip Brücke'as, XIX a. net priėjo išvadą, kad dailininkai neturėtų tapyti saulės nušviestų scenų. 1877 m. jis rašė: „Šiek tiek daugiau poezijos ir šiek tiek mažiau vidudienio saulės labai praverstų šiuolaikiniams peizažų tapytojams." Dabar žinome, kad jis klydo, tačiau mums lengva spręsti. Impresionistų eksperimentai įtikino, jog minėtus išraiškos priemonių apribojimus galima nugalėti: pavyzdžiui, Monet'as [23] vidudienio saulės efektą gali perteikti išnaudodamas jos spindėjimo sukeltą akinantį blizgesį, ir tokie paveikslai bus dar poetiškesni dėl autoriaus ryžto pasiekti neįmanoma. Tam, kad numatytų šį pasisekimą, Brücke'as pats turėjo būti išradingas menininkas. Mokslininkui jo prieštaravimas atrodė visiškai pagrįstas. Per dažnai apie konfliktą tarp dailininko ir žiūrovo, tarp tradicijos ir naujovės kalbama neatsižvelgiant į šį paprastą faktą. Vienoje pusėje mums rodomas neišmanėlis žiūrovas, maitinamas melu, kitoje – dailininkas, matantis tiesą. Šiuo klaidingu įsitikinimu grįsta istorija niekada nebus gera. O Constable'io peizažo kaip gamtos dėsnių tyrimo apibūdinimas geriau nei bet kas kita padės mums išvengti tokių nesklandumų.

Tik vienu atžvilgiu jo formuluotę galbūt reiktų taisyti. Dailininkas tyrinėja ne fizinio pasaulio pobūdį, o tai, kaip mes į jį reaguojame. Jam svarbūs tam tikrų efektų mechanizmai, o ne jų priežastys. Jo problema psichologinė – kaip su-



23. MONET. *Saulėtas Roueno katedros Vakarinis fasadas*. 1894

kurti įtikinamą vaizdą, nepaisant to, jog nė vienas šešėlis neatitinka vadinamosios „realybės“. Kad įmintų šią mįslę, – kiek kol kas galime teigti, jog ji įminta – mokslas turėjo ištirti, kaip mūsų sąmonė fiksuoja santykius, o ne atskirus elementus.

## III

Gamta mus apdovanojo šiuo gabumu ne tam, kad galėtume tapyti: pasirodo, niekada nesusivoktume šiame pasaulyje, jei nebūtume prisitaikę suvokti santykius. Lygiai taip, kaip bet kuria tonacija grojama melodija yra vis ta pati melodija, mes dažniausiai reaguojame į šviesos intervalus, į vadinamuosius „skirtumus“, o ne į tam tikrą šviesos kiekį, atsispindintį nuo daiktų. Rašydamas „mes“ galvoje turiu ir tik ką išperėtus viščiukus, ir kitus panašius padarus, taip paslaugiai atsakančius į psichologų pateiktus klausimus. Remiantis klasikiniu Wolfgango Köhlerio eksperimentu, galima paimti du lapus pilko popieriaus – šviesų ir tamsų – ir išmokyti viščiukus laukti maisto ant šviesesniojo. Jei vėliau tamsų lapą pakeisite šviesesniu už likusįjį, apgauti paukščiukai ieškos savo lesalo ne ten, kur visuomet jį rasdavo – ant palikto pilko popieriaus lapo, bet ant naujojo, kur maistas turėtų atsidurti sprendžiant pagal santykį, t.y. ant šviesesniojo popieriaus lapo. Jų mažos smegenys pritaikytos ne atskiriems dirgikliams, o jų „skirtumams“ pastebėti. Nieko gera neišeitų, jei gamta būtų užsigeidusi tai sutvarkyti priešingai. Argi įsiminę tam tikrus dirgiklius jie atpažintų tą patį popieriaus lapą? Vargu! Jo atspalvį galėtų pakeisti ant saulės užslinkęs debesis, galvos kryptelėjimas ar žvilgsnis iš kitos vietos. Jei vadinamoji „tapatybė“ nebūtų paremta nuolatiniu santykiu su aplinka, ji dingtų svaiginančiame nepasikartojančių įspūdžių chaose.

Ir viščiuko, ir žmogaus tinklainę pasiekia kintančių šviesos taškų maišatis, veikianti šviesai jautrias ląsteles, kurios perduoda informaciją į smegenis. Tai, ką matome, yra stabilus pasaulis. Reikia fantazijos pastangų ir nepaprastų sugebėjimų, kad įsivaizduotume tą didžiulę prarają tarp dviejų minėtų vaizdų. Imkime bet kokį daiktą, kad ir knygą ar popieriaus lapą. Kai peržvelgiame jį akimis, dviejose mūsų tinklainėse atsiranda nerimstantis, zujantis įvairaus ilgio ir ryškumo šviesos bangų margumynas. Vargu, ar šis margumynas kada nors tiksliai pasikartos – žiūrėjimo kampas, apšvietimas, vyzdžių dydis bus pakitę. Balta šviesa, kurią atspindi į langą atgręžtas popieriaus lapas, yra to, ką jis atspindi nusuktas, kartotinis. Tai nereiškia, kad nepastebime tam tikro pasikeitimo; priešingai, privalome jį matyti, jei norime įvertinti apšvie-

timą. Tačiau niekada nesuvoksime objektyvaus tų pakitimų laipsnio, jei nepasinaudosime psichologų vadinamu „redukciniu tinkleliu“. Iš esmės tai – akutė, rodanti spalvų dėmes, bet slepianti jų santykius. Tie, kurie naudojosi šiuo stebuklingu instrumentu, pasakoja apie nepaprastai stulbinančius atradimus. Balta nosinė šešėlyje iš tikrųjų gali atrodyti tamsesnė už anglies gabalėlį, nušviestą saulės. Mes retai painiojame šiuos du dalykus, nes anglis apskritai yra juodžiausia mūsų regos lauko dėmė, o nosinė – balčiausia, ir būtent jų šviesumo santykis yra mums svarbus ir pastebimas. Kodavimo procesas, apie kurį kalba seras Winstonas Churchillis, prasideda keliaujant iš tinklainės į sąmonę. Tam tikrą mūsų nejautrumą svaiginančioms aplinkinio pasaulio variacijoms psichologai vadina „konstantiškumu“. Nors pastebime kai kurias permainas pakitus atstumui, apšvietimui, regėjimo kampui ir pan., daiktų spalva, forma ir šviesumas mums atrodo sąlyginai pastovūs. Kambarys išlieka toks pat nuo aušros, per vidurdienį ir iki sutemų, o objektai jame išlaiko savo formas ir spalvas. Tik tada, kai turime specialų tikslą, reikalaujantį dėmesio minėtiems dalykams, pradedame abejoti. Mes nesiimame spręsti apie nematytos medžiagos spalvą dirbtinėje šviesoje ir pasitraukiame į kambario vidurį, jei mūsų prašo pasakyti, ar paveikslas ant sienos kabo tiesiai. Kitais atvejais mūsų sugebėjimas atsižvelgti tik į santykius ir daryti išvadas pagal juos yra stebinantis. Visiems yra tekę kine sėdėti eilės krašte. Iš pradžių ekranas ir visa tai, kas jame, atrodo taip iškreipta ir netikra, kad norisi išeiti. Tačiau per keletą minučių prisitaikome prie savo pozicijos, ir proporcijos išsitaiso. Lygiai tas pat vyksta ir su spalvomis. Silpna šviesa iš pradžių sukelia nepatogumų, tačiau dėl fiziologinio akies sugebėjimo prisitaikyti mes greitai vėl imame atpažinti santykius, ir pasaulis atgauna pažįstamą veidą.

Jei žmogus, o ir žvėris, nesugebėtų atpažinti tapatybių tarp gausybės skirtingų pavidalų, atsižvelgti į pakitusias sąlygas ir išlaikyti sąmonėje stabilaus pasaulio bruožus, dailė negalėtų egzistuoti. Atsimerkę vandenyje mes atpažįstame daiktus, formas ir spalvas, nors ir neįprastomis sąlygomis. Pirmą kartą išvydę paveikslą, jo objektus taip pat regime neįprastomis sąlygomis. Tai – daugiau nei vien tik kalambūras. Šie sugebėjimai yra susiję. Kaskart, išvydus iki tol nežinomu būdu sukurtą atvaizdą, mus ištinka trumpas šokas; vėliau seka prisitaikymo laikotarpis – tačiau mumyse yra šio prisitaikymo mechanizmas.

## IV

ĮTARIU, kad kažkur čia slypi preliminarus atsakymas į klausimą, kiek šį sugebėjimą „skaityti" atvaizdus, pavyzdžiui, kontūrinius piešinius ar nespalvotas fotografijas, reikia lavinti, ir kiek jis yra įgimtas. Kaip man pavyko išsiaiškinti, primityviosios gentys, anksčiau nemačiusios tokių atvaizdų, ne visada geba juos suprasti. Tačiau būtų neteisinga daryti išvadą, kad fotografijos simbolizmas yra tiktai sutartinis. Jis perprantamas stebėtinai greitai, vos suvokus, koks prisitaikymo būdas reikalingas.



24. FANTIN-LATOUR. *Sonios portretas*. 1890



25. MANET. *Ponia Michel-Lévy*. 1882.
Pastelė, aliejus

Manau, kad ir sunkaus pradinio prisitaikymo prie naujų tapybos ženklų sistemų, ir vėlesnio jo lengvumo priežastys turėtų būti panašios. Akims, pripratusioms prie Fantin-Latouro *Sonios portreto* [24], Manet'o *Madam Michel-Levy* [25] iš pradžių turėjo atrodyti tokia pat šiurkšti ir akinanti, kaip giliųjų vandenų narui saulės šviesa.

Dailininko novatoriaus kelią lydinčius sunkumus plačiai aprašytus randame Constable'io laiškuose. Išgirdęs apie retai pasitaikantį būsimą vieno jo peizažų pirkėją, nieko gero nesitikėdamas tapytojas rašo: „Ar nebūtų geriau, jei būčiau primaišęs į jį suodžių ir dumblo, nes jis juk žinovas, ir atmatas bei purvą tikriausiai mėgsta labiau nei gaivumą ir grožį." „Užtrintos ir purvinos drobės užima paties Dievo darbų vietą," – rašo jis kitur. Consteble'is ypač atkakliai

stengėsi perteikti šviesą ir smerkė bei niekino vizualinius publikos, prisitaikiusios prie seno lako tamsos, įpročius. Jo požiūris, kaip žinome, nugalėjo. Geltonas lakas, kuriuo XIX a. buvo nutepami tapybos darbai, kad įgautų vadinamąjį „galerijos atspalvį", dingo kartu su Claude'o stiklu. Mes išmokome žiūrėti į šviesą be tamsių akinių.

Tačiau būtų šiek tiek neatsargu daryti išvadą, kad ši revoliucija pagaliau atskleidė mums tiesą, ir dabar žinome, kaip turi atrodyti paveikslai. Constable'is pagrįstai smerkė vizualinius įpročius tų, kurie buvo įpratę žiūrėti į purvinas drobes, tačiau jis ėmė smerkti net Nacionalinės galerijos Londone įkūrimą, kuri esą reikštų „meno pabaigą vargšėje senojoje Anglijoje". Šiandien į tokią nuostatą galima pažvelgti iš priešingos pusės. Iš pradžių impresionistai, vėliau XX a. tapyba (nekalbant apie plakatus ir neonines šviesas), pripratino mus prie ryškesnės paletės, stiprių ar net rėkiančių spalvų, ir mums gal jau sunku priimti senųjų stilių tonines gradacijas. Dabar Londono nacionalinė galerija tapo diskusijų apie tai, kaip prisitaikyti turime būti pasiruošę žiūrėdami senus tapybos darbus, centras.

Drįstu manyti, kad ši problema per dažnai traktuojama kaip objektyvių mokslinių metodų ir subjektyvių dailininkų bei kritikų įspūdžių konfliktas. Objektyvi galerijų laboratorijose naudojamų metodų vertė yra tiek pat neabejotina, kaip ir tuos metodus taikančiųjų sąžiningumas. Tačiau galima pagrįstai įrodinėti, kad dirbdami savo sudėtingą ir atsakingą darbą restauratoriai turėtų atsižvelgti ne tik į pigmentų cheminę sudėtį, bet ir į mūsų, o kartu ir viščiukų suvokimo psichologiją. Tai, ko mes iš jų tikimės, yra ne pirmykštės atskirų pigmentų spalvos atkūrimas, o tai, kas yra daug sudėtingiau ir jautriau – santykių išsaugojimas. Kaip žinia, būtent šviesos įspūdis yra pagrįstas vien tik skirtumais, o ne objektyviu spalvų šviesumu, kaip galėtų atrodyti. Jei tik pastebime staigų tono pašviesėjimą, suprantame jį kaip šviesą. Šį akivaizdų faktą primena tipiški toniniai tapybos darbai, tokie kaip Daumiero *Patarimas jaunam dailininkui* [26]. Ūmus tono pakeitimas niūrų XIX a. interjerą pagyvina saulės šviesa. Pastudijuokite



26. DAUMIER. *Patarimas jaunam dailininkui*. Po 1860



27. PANNINI. *Panteono vidus.* Apie 1740



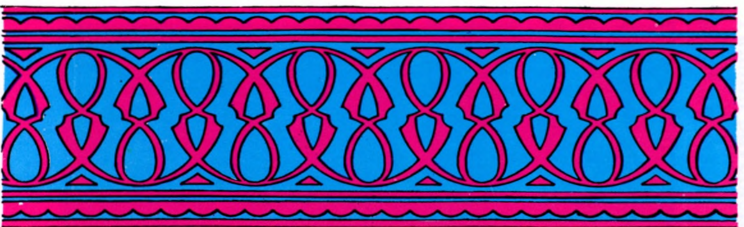

28. BIEDER. *Plakatas*. 1953

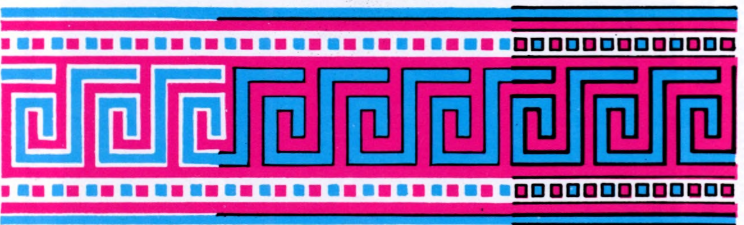
įtaigų dienos šviesos, sklindančios pro Panteono langą, efektą patraukliame Pannini paveiksle [27]. Ir čia iliuziją sukuria áiškios šviesos lopinio ribos. Paslėpkite jas, ir šviesos įspūdis beveik dings. Esu girdėjęs, kad restauratorius privalo išmokti paisyti tokių kylančių sunkumų. Pradėjus valyti dailės darbą, atsiras panašių netikėtų šviesumo skirtumų, ir dėl jų atrodys, tarsi į paveikslą sklistų šviesa. Tai – psichologinis efektas, gudriai išnaudojamas linksmame Nacionalinio *Clean–up Paint–up Fix–up* biuro plakate [28]. Tačiau aš nesiųsčiau savo paveikslų atnaujinti į šią garbingą įstaigą. Gundantis prieblandą išsklaidančios dienos šviesos įspūdis atsiranda tik paveiksle; jį sukeliantis skirtumas dingsta baigus valyti. Ir vos tik mes prisideriname prie naujos šviesos tonacijos, atsiranda konstantiškumai, o protas grįžta prie įprasto darbo – skirtumų ir santykių vertinimo. Mes prisitaikome prie įvairių lakų lygiai taip pat, kaip prisitaikome prie įvairaus galerijos apšvietimo, žinoma, jei nėra visiškai tamsu. Jaučiu, kad dažnai naujas ryškumas nustoja akinti vos tik išblėsta šokas. Bent jau man tai primena įspūdį, patiriamą pasukus radijo rankenėlę nuo *boso* iki *diskanto.* Iš pradžių muzikai tarsi suteikiamas naujas, aštresnis skambesys, tačiau ir čia aš prisitaikau ir girdžiu pastovius elementus, tik šiek tiek nerimauju, ar tie nematomi vaiduokliai, garso inžinieriai, atsižvelgę į visus skirtumus ir juos išsaugojo.

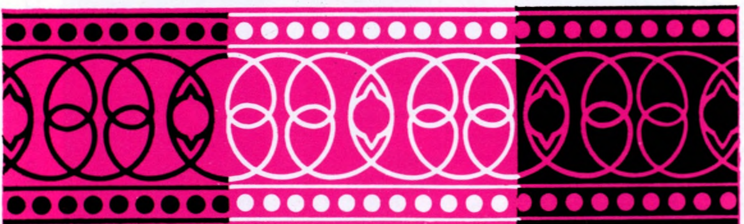
IV. FATIN-LATOUR. *Natiurmortas*. 1866



V. Vaiko nukopijuotas Constable'io *Wivenhoe parkas*

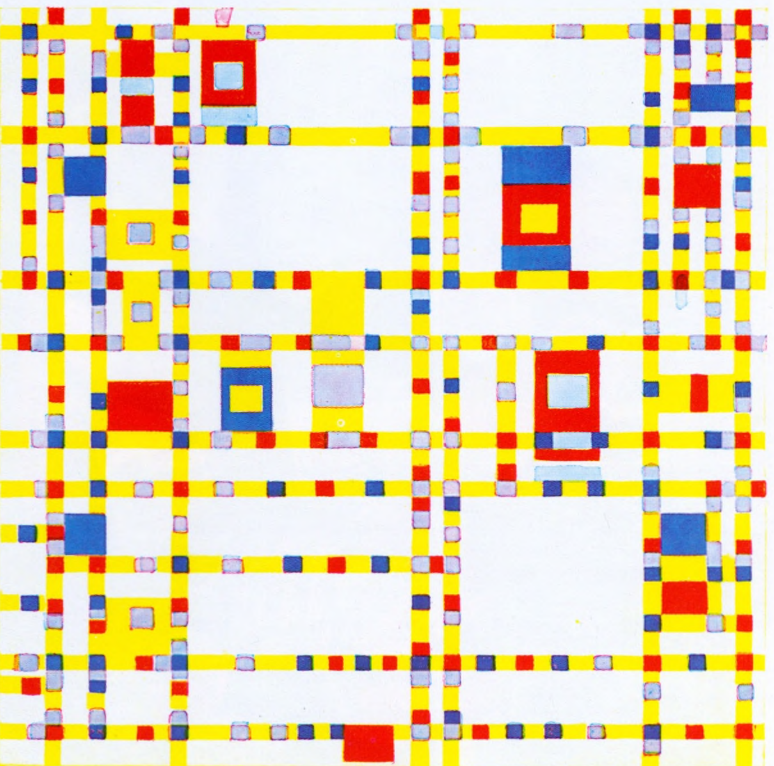








VI. „Plitimo efektas“



VII. MONDRIAN. *Brodvėjaus bugi–vugi.* 1942–1943

Bijau, kad iškilus šiems sudėtingiems ir kebliems klausimams, neįmanoma išvengti istoriko nepasitikėjimo restauratoriumi. Mums, kaip ir kitiems, baisu žiūrėti į blunkančius dokumentus ir nešvarius paveikslus, bet tuo pat metu mes suvokiame, kiek mažai težinome apie praeitį. Neabejojame tik vienu dalyku: mūsų ir praeities kartų reakcija ir skonis neišvengiamai skiriasi. Jei tiesa, kad karalienės Viktorijos laikais žmonės taip dažnai klydo, tai dar įtikimiau, kad, nepaisant ištobulėjusios technikos, mes taip pat darome klaidas. Dar daugiau, žinome, kad ne tik XIX a. į ryškias spalvas žiūrėta nepalankiai. Pavyzdžiui, Ciceronas buvo įsitikinęs, kad išlavintas skonis pavargsta nuo blizgesio kaip nuo saldumynų pertekliaus. Jis rašo: „Kad ir koks iš pradžių patrauklus naujų paveikslų spalvų grožis ir įvairovė, dėmesį vis dėlto prikausto būtent senas ir nublukęs paveikslas.“ Dar akivaizdžiau tai liudija Plinijaus ištrauka apie nepakartojamą Apellio sugebėjimą prigesinti spalvas tamsiu laku, „idant jų ryškumas nežeistų akių“. Mes nežinome, kokio ryškumo spalvos žeidė išlavintą IV a. pr. Kr. graiko ir I a. romėno skonį. Tačiau ar gali būti, kad šie svarūs liudijimai XVI a. ar XVII a. meistro neskatino lenktyniauti su Apelliu ir naudoti tamsinantį laką, kad pasiektų subtilesnę tonų vienovę? Nemanau, kad kas nors drįstų tvirtinti, jog „saugūs“ mūsų valymo metodai gali atpažinti tokį laką, nekalbant jau apie jo išsaugojimą. Sakykime, restauratorius, susidūręs su nykstančia drobe, gali būti priverstas rizikuoti – tačiau kam jam neigti tokią riziką?



29. REMBRANDT. *Jaunasis Haaringas*. 1655. Ofortas

Klausimą, kaip atrodė paveikslai tada, kai buvo sukurti, lengviau pateikti, nei į jį atsakyti. Laimei, yra papildomų, neblunkančių ir nesikeičiančių liudininkų – omenyje turiu būtent grafinio meno pavyzdžius. Man atrodo, kai kurie Rembrandto atspaudai [29] puikiai byloja apie tamsių tonų svarbą ir sušvelnintus kontrastus. Ar atsitiktinai grafikos mėgėjų dabar yra mažiau nei bet kada? Tiems, kurie įprato prie fortepijono skambesio, sunku savo klausą priderinti prie klavesino.



30. HOBBEMA. *Kaimas su vandens malūnu tarp medžių*. Apie 1670



31. CONSTABLE. *Baltas arklys*. 1819

Įsiminkime, kad dailėje svarbūs ne tik vieno paveikslo, bet ir paveikslų grupės santykiai, atsižvelgiant į tai, kaip jie pakabinti ar matomi. Jei Fricko kolekciją pradedame apžiūrėti nuo Hobbemos *Kaimo su vandens malūnu tarp medžių* [30] ir baigiame Constable'io paveikslu *Baltas arklys* [31], pastarasis atrodys šviesus ir erdvus, koks ir turėjo būti pagal Constable'io sumanymą. Jei pasirinksime kitą maršrutą ir prie minėto paveikslo ateisime pripratinę akis prie Barbizono mokyklos, pavyzdžiui, Corot'o, paletės [plg. 22], atrodys,

kad Constable'io drobėje užtemo saulė. Ji atsiduria už ribos, šiuolaikinį matymą mums skiriančios nuo senojo.

Manau, tai priklauso būtent nuo mūsų lūkesčių vaidmens šifruojant dailininkų kriptogramas. Prie jų darbų mes ateiname iš anksto priderinę savo „imtuvus". Mes tikimės pamatyti tam tikrą ženklų sistemą, tam tikrą ženklų padėtį ir esame pasirengę su ja susidoroti. Šiuo atveju skulptūra yra netgi geresnis pavyzdys už tapybą. Stovėdami priešais biustą suprantame, ko iš mūsų tikimasi. Paprastai nelaikome jo nupjautos galvos atvaizdu; suvokiame padėtį ir suprantame, kad šis daiktas priklauso „biustų" grupei ar klasei, kurią žinome dar iš vaikystės. Tikriausiai dėl tos pačios priežasties mes visiškai nepasigendame spalvų marmuro dirbiniuose, kaip ir nespalvotose fotografijose. Priešingai. Pripratusieji prie balto marmuro patiria ne visada malonų šoką, išvydę šiek tiek paspalvintą biustą. Toks biustas gali atrodyti nemaloniai tikroviškas, peržengiantis simbolinės sferos, kuriai jis turėjo priklausyti, ribas, nors iš tikrųjų jis dar toli gražu nepanašus į gerai žinomus vaškinius atvaizdus, dažnai sukeliančius šiurpą, nes peržengia simbolizmo ribas.

Tokius lūkesčius psichologai vadina „nuostata"; šiai sąvokai mes dar skirsime dėmesio tolimesniuose skyriuose. Nuo lūkesčio ir stebėjimo sąveikos priklauso visa kultūra, visas bendravimas, o išsipildymo, nusivylimo, teisingų spėjimų ir klaidingų išvadų bangos formuoja kasdienį mūsų gyvenimą. Kam nors atvykus į įstaigą, mes galime būti nusiteikę išgirsti svečią sakant „labas rytas", ir vargu ar pastebėsime, kad pasitvirtino mūsų viltys. Tačiau jei jis nepasako „labas rytas", galime atitinkamai nusiteikti ir laukti kitų nemandagumo ar priešiškumo požymių. Paprasčiausių žinių, leidžiančių tvirtai jaustis supančioje psichinėje terpėje, trūkumas yra viena iš svetimšalio problemų. Vokietis tikėsis rankos paspaudimo, tuo tarpu anglas ne visada linktels galva. Italų valstietį gali įžeisti turisto apranga, mums atrodanti padorumo pavyzdys. Atsiminti reiktų štai ką – šiuo atveju, kaip ir kitais, svarbiausia yra „daugiau" ar „mažiau", santykis tarp to, ko tikėjomės ir to, ką patyrėme.

Meninis patyrimas nėra šios taisyklės išimtis. Stilius, kaip ir kultūra ar bendra nuomonė, nubrėžia lūkesčių horizontą, nuostatą, ypač jautriai reaguojančią į nukrypimus ir pasikeitimus. Pastebėdama santykius, sąmonė fiksuoja tendencijas. Meno istorijoje būta daugybės vertinimų, kuriuos suprasti galima tik taip. Įpratusiems prie vadinamo „Cimabue" stiliaus [32], ir besitikintiems išvysti panašią ženklų sistemą, Giotto paveikslai [33] savo nepaprastu tikroviškumu sukėlė šoką. „Kiekvieną daiktą Giotto pavaizduodavo taip panašiai, kad jo kūriniai apgaudavo žmonių akis"*, rašo Boccaccio. Mums tai gali skambėti keistai, tačiau ar ne panašų, tik daug silpnesnį, šoką esame patyrę patys? Kai atsirado

*Boccaccio, *Dekameronas*; vertė Edvardas Viskanta, Vilnius, Vaga, 1987



32. CIMABUE. *Švč. Trejybės Madona.* Apie 1275–1280



33. GIOTTO. *Madona su šventaisiais ir angelais.* Apie 1310

stereo kinas, atstumas tarp lūkesčių ir patirties buvo toks, kad daugelis patyrė tobulos iliuzijos jaudulį. Tačiau kai lūkesčiai išauga, iliuzija nublanksta; priimame ją kaip normą ir norime daugiau.

Aiškinantis meno ir vadinamosios realybės santykį, mums, istorikams, šie paprasti psihologiniai faktai kelia tam tikrų sunkumų. Nelieka nieko kita, kaip tik žiūrėti į praeities meną pro apverstą teleskopą. Iki Giotto mes turime nueiti ilgą kelią, prasidedantį impresionistais ir vedantį atgal pro Michelangelo ir Masaccio, todėl Giotto kūriniuose pirmiausia pamatome ne tikroviškumą, o griežtą santūrumą ir didingą atsiribojimą. Kai kurie kritikai, ypač André Malraux, dėl to padarė išvadą, kad praeities menas mums yra visiškai nepažinus, išliekantis tik kaip transformuotas ir pakeistas „mitas“, kurį regime nuolat kintančio istorinio kaleidoskopo kontekste. Aš – ne toks didelis pesimistas. Tikiu, kad istorinė vaizduotė gali nugalėti šias kliūtis, kad galime prisitaikyti prie įvairių stilių taip pat, kaip priderinti savo nuostatą prie įvairių išraiškos priemonių ir ženklų sistemų. Be abejo, reikia šiek tiek pastangų. Tačiau, man rodos, tai daryti tikrai verta – todėl savo paskaitų tema aš ir pasirinkau vaizdavimo problemą.

# II

## *Tiesa ir stereotipas*

Šis mūsų intelekto schemiškumas reiškinių ir pačių formų atžvilgiu yra žmogaus sielos gelmėse paslėptas menas, kurio tikruosius metodus mums vargu ar kada pavyks atskleisti ir įminti gamtos mįslę.

IMMANUELIS KANTAS, *Grynojo proto kritika* (Kritik der reinen Vernunft)*

### I

ŽAVIOJE autobiografijoje vokiečių iliustratorius Ludwigas Richteris prisimena, kaip jis su draugais, jaunais dailės studentais, 1820 m. Romoje aplankė garsųjį grožio kampelį Tivoli ir sėdo piešti. Jie nepritardami stebėjosi prancūzų menininkais, kurie atėjo į tą pačią vietą apsikrovę dažais ir tepė juos ant drobės dideliais, šiurkščiais teptukais. Vokiečiai, galbūt įkvėpti tokio dailininkų pasitikėjimo savimi, laikėsi priešingo požiūrio. Jie išsirinko kiečiausius, smailiausius pieštukus, kad galėtų aiškiai ir tiksliai perteikti motyvą bei smulkiausias jo detales, ir palinko ties nedideliais savo popieriaus lapeliais, bandydami kuo ištikimiausiai pavaizduoti visa, ką matė. „Mes įsimylėjome kiekvieną žolės stiebelį, kiekvieną mažytę šakelę, ir niekas neturėjo likti nepastebėta. Visi bandėme perteikti motyvą kaip įmanoma objektyviau."

Nepaisant to, kai vakare jie palygino savo darbus, šie stebėtinai skyrėsi vienas nuo kito. Kiekviename vaizdelyje nuotaika, spalva, net pats motyvo kontūras buvo subtiliai transformuoti. Toliau Richteris rašo, kad skirtingi variantai atspindėjo skirtingą keturių jo draugų būdą; pavyzdžiui, tapytojas melancholikas ištiesino įmantrius kontūrus ir akcentavo mėlynus atspalvius. Galime sakyti, kad Richteris iliustruoja žinomą Emile'io Zola posakį – pastarasis dailės darbą pavadino „gamtos kampeliu, matomu per temperamento akinius".

Būtent todėl, kad šis apibrėžimas mums svarbus, patyrinėkime jį nuodugniau. Menininko „temperamentas" ar „asmenybė", jo išskirtiniai pomėgiai gali būti viena iš priežasčių, lemiančių į menininko rankas patekusio motyvo transformaciją, tačiau turi būti ir kitų priežasčių – iš esmės tai būtų visa, kas telpa į žodį „stilius", laikotarpio ir menininko stilius. Kai ši transformacija labai paste-

*Vertė Romanas Plečkaitis, Vilnius, Mintis, 1996




34. *Hastings.* Bayeux gobeleno detalė. Apie 1080

bima, sakome, kad motyvas smarkiai „stilizuotas“, ir iš to seka, kad tiems, kurie dėl vienos ar kitos priežasties domisi šiuo motyvu, teks išmokti nekreipti į stilių dėmesio. Tai – natūralaus prisitaikymo, kurį mes visi, žiūrėdami senas iliustracijas, atliekame automatiškai, dalis; jo pakitimą aš pavadinau „nuostata“. Galime „perskaityti“ Bayeux gobeleną [34] nekreipdami dėmesio į aibes „nukrypimų nuo tikrovės“. Nė sekundei nesusigundome manyti, kad Hastingse medžiai tuo metu atrodė lyg palmės, o žemė buvo iš ritinėlių. Tai – kraštutinis pavyzdys, bet jis demonstruoja svarbų faktą: žodis „stilizuotas“ tarsi ima kelti abejonių. Jis implikuoja tai, kad tam tikrais veiksmais menininkas transformuoja medžius – panašiai, kaip karalienės Viktorijos laikų dekoratorius buvo išmokytas išstudijuoti gėlių formas, ir tik tada paversti jas ornamentais. Tokia praktika puikiai atitiko karalienės Viktorijos laikų architektūros idėjas – tuomet geležinkeliai ir gamyklos buvo pirma pastatomi, o vėliau puošiami tam tikro stiliaus atributais. Tačiau tai buvo anksčiau netaikytas metodas.

Pati Richterio pasakojimo esmė yra ta, kad stilius viešpatauja net tada, kai menininkas stengiasi pavaizduoti gamtą tiksliai, ir bandydamas analizuoti objektyvumo apribojimus gali mums padėti priartėti prie stiliaus mįslės. Vieną iš tų apribojimų mes jau žinome iš ankstesnio skyriaus; jį nurodo Richterio aprašytas šiurkštaus teptuko ir smailaus pieštuko skirtumas. Menininkas, žinoma, gali pavaizduoti tik tai, ką įmanoma pavaizduoti jo įrankiu ir raiškos priemone. Pasirinkta technika apriboja jo kūrybinę laisvę. Pieštuku išryškinti bruožai ir santykiai skirsis nuo nutapytųjų teptuku. Todėl sėdėdamas priešais savo motyvą su pieštuku rankoje dailininkas ieškos tų aspektų, kurie gali būti pavaizduoti linijomis, trumpiau tariant – jis bus linkęs matyti linijinį savo motyvo vaizdą; o turėdamas rankoje teptuką, tą vaizdą jis matys kaip mases.

Į klausimą, kodėl stilius galėtų primesti panašių apribojimų, atsakyti sunkiau, ypač jei nežinome, ar menininko ketinimai buvo tokie pat, kaip Richterio ir jo draugų.



35. CÉZANNE. *Sainte-Victoire kalnas.* Apie 1905

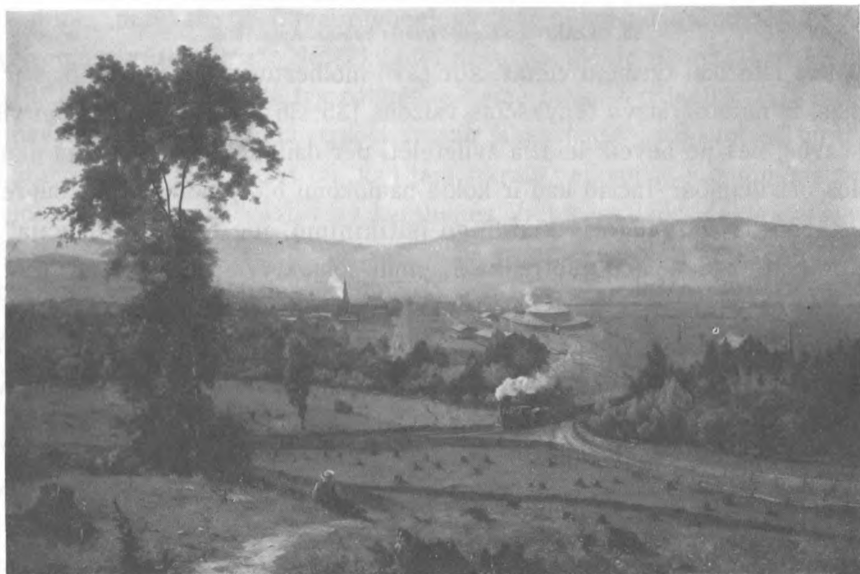
Dailės istorikai tyrinėjo vietas, kur savo molbertus statė Cezanne'as ir van Goghas, ir nufotografavo tenykščius vaizdus [35, 36]. Tokie palyginimai visuomet žavūs, nes jie beveik leidžia žvilgtelėti per dailininko petį – o kas nenorėtų šios privilegijos? Tačiau kad ir kokie pamokomi būtų šie atsargūs sugretinimai, turime ypač saugotis klaidingo įsitikinimo, jog tai – „stilizacija“. Ar turėtumėme manyti, kad nuotrauka atspindi „objektyvią tiesą“, o tapybos darbas – subjektyvų dailininko žvilgsnį, t.y. tai, kaip jis transformavo tai, „ką matė“? Ar galime čia palyginti „vaizdą tinklainėje“ su „vaizdu sąmonėje“? Tokie samprotavimai greitai atveda į nepagrindžiamų spėlionių liūną. Pavyzdžiui, vaizdas dailininko tinklainėje. Tai skamba pakankamai moksliškai, bet niekada ne-



36. *Sainte-Victoire kalnas, matomas iš Les Lauves.* Johno Rewaldo nuotrauka

buvo *vieno* vaizdo, kurį galėtume išskirti ir palyginti su fotografija ar su tapybos darbu. Iš tiesų vyko štai kas – dailininkui apžvelgiant priešais jį esantį peizažą, radosi begalinė nesuskaičiuojamų vaizdų seka, ir tie vaizdai regos nervais į jo smegenis nusiuntė sudėtingą impulsų struktūrą. Net pats dailininkas nieko nežinojo apie šiuos veiksmus; mes apie tai žinome dar mažiau. Klausti, kiek jo sąmonėje susiformavęs vaizdas atitinka fotografiją ar yra nuo jos nutolęs, būtų dar beprasmiškiau. Tačiau tvirtai žinome, kad minėti dailininkai gamtoje ieškojo medžiagos savo paveikslams ir vadovaudamiesi menine išmintimi grupavo peizažo elementus, sukurdami nepaprastai sudėtingus tapybos darbus, kurie tiek pat primena topografo brėžinius, kiek poezija primena policijos ataskaitą.

Ar tai reiškia, kad mūsų pastangos apskritai beprasmės? Ar meninė tiesa taip smarkiai skiriasi nuo proziškosios, kad iš viso neverta kelti objektyvumo klausimo? Aš taip nemanau. Tiktai formuluodami šį klausimą turime būti šiek tiek apdairesni.



37. INNESS. *Lackawannos slėnis*. 1855

## II

VAŠINGTONO nacionalinės galerijos kolekcijoje yra XIX a. dailininko peizažas, kuris, atrodo, sukurtas tik tam, kad išaiškintų šį klausimą.

Tai – patrauklus George'o Innesso paveikslas *Lackawannos slėnis* [37], tapytojo sūnaus teigimu, 1855 m. užsakytas kaip geležinkelio reklama. Tuomet

link depo buvo nutiesti tik vieneri bėgiai, „bet prezidentas reikalavo, kad būtų nutapyti ketveri ar penkeri, ir ramino sąžinę aiškindamas, esą jie ilgainiui atsirasią.“ Innessas protestavo, o, kaip matome, kai galų gale šeimos labui jis nusileido, vis dėlto gėdindamasis neegzistuojančius bėgius paslėpė po dūmų kamuoliais. Jam tai buvo melas, ir joks estetinis paaiškinimas apie vaizdus mintyse ar aukštesnę tiesą nebūtų galėjęs to paneigti.

Tačiau, griežtai kalbant, tapybos darbas nemelavo. Melavo reklama, jei jos antraštė ar potekstė tvirtino teikianti tikslią informaciją apie geležinkelio depų patogumus. Tas pats paveikslas kitame kontekste būtų galėjęs atspindėti tiesą – sakykime, jei prezidentas būtų nunešęs jį į akcininkų susirinkimą, kad pademonstruotų patobulinimus, kuriuos nekantravo įgyvendinti. Tokiu atveju, Innesso pavaizduoti neegzistuojantys bėgiai gal net būtų pasufleravę inžinieriui jiems tinkamą vietą. Paveikslas būtų pasitarnavęs kaip eskizas ar projektas.

Logikai sako – o jiems prieštarauti nelengva – kad sąvokas „teisingas“ ir „klaidingas“ galima taikyti tik teiginiams, tvirtinimams. Kad ir kokius žodžius kritikai vartotų, paveikslas niekuomet nebus teiginys tikrąja šio žodžio prasme. Teisingas ar klaidingas jis gali būti ne daugiau, nei teiginys gali būti žalias ar mėlynas. Užmiršus šį paprastą faktą, estetikoje kilo daug nesusipratimų. Tuos nesusipratimus galima paaiškinti, nes mūsų kultūroje paveikslams dažniausiai suteikiamas pavadinimas, o pavadinimas ar antraštė gali būti palaikyti trumpu teiginiu. Ši painiava ypač akivaizdi, kai sakoma „objektyvas nemeluoja“. Karo metais propagandos tikslais nuotraukos dažnai buvo naudojamos su klaidinančiomis antraštėmis, kad būtų išteisinta ar apkaltinta viena iš kariaujančiųjų pusių. Netgi mokslinių iliustracijų teisingumą lemia būtent antraštė. Praėjusio amžiaus *cause célèbre**: tam, kad būtų įrodyta evoliucijos teorija, žmogaus embrionu pavadintas kiaulės embrionas sužlugdė puikią karjerą. Muziejuose ir knygose sutiktus lakoniškus pavadinimus mes visi daug negalvodami galime išplėsti į teiginius. Kai po peizažu perskaitome pavardę „Ludwig Richter“, suprantame, kad tai – paveikslo autoriaus pavardė, ir galime pradėti ginčytis, ar ši informacija teisinga, ar ne. Kai perskaitome užrašą „Tivoli“, padarome išvadą, jog paveiksle pavaizduota ta vieta, ir vėl galime sutikti arba nesutikti su pavadinimu. Su kuo ir kaip greitai mes sutiksime tokiu atveju labai priklausys nuo to, ką norime sužinoti apie pavaizduotą objektą. Bayeux gobelenas, pavyzdžiui, byloja, kad prie Hastingso vyko mūšis. Jis nepasakys mums, kaip Hastingsas „atrodė“.

Dabar istorikas žino, kad informacijos, kurią tikimasi gauti iš paveikslo, pobūdis įvairiais laikais smarkiai skyrėsi. Praeityje reti buvo ne tik paveikslai, bet ir žiūrovų šansai patikrinti jų pavadinimus. Ar daug žmonių iš arti matė savo

*Skandalinga istorija *(pranc.)*

valdovą, kad galėtų įvertinti panašumą? O kiek žmonių keliavo pakankamai daug, kad galėtų atskirti vieną miestą nuo kito? Todėl nenuostabu, kad portretų ir vietoves vaizduojančių paveikslų pavadinimai buvo keičiami visiškai neatsižvelgiant į tiesą. Graviūra, parduota turguje kaip karaliaus portretas, nesunkiai tapdavo jo įpėdinio ar priešo atvaizdu.






38, 39. WOLGEMUT. *Medžio raižiniai iš „Niurnbergo kronikos“.* 1493.

Gerai žinomas ir puikus abejingumo teisingiems pavadinimams pavyzdys yra vienas ambicingiausių ankstyvosios spaudos leidybinių projektų – vadinamoji Hartmanno Schedelio „Niurnbergo kronika“, iliustruota Dürerio mokytojo Wolgemuto medžio raižiniais. Kokią galimybę ji suteikia istorikui pasižiūrėti, kaip pasaulis atrodė Kolumbo laikais! Tačiau versdami šio didžiulio leidinio puslapius, randame tą patį viduramžių miesto raižinį vis skirtingais pavadinimais – Damaskas, Ferara, Milanas, Mantuja [38, 39]. Tik jei patikėsime, kad minėti miestai tuo metu buvo tokie neatskiriami, kokie galbūt yra šiuolaikiniai jų priemiesčiai, nepadarysime išvados, kad ir leidėjui, ir skaitytojams buvo visai tas pat, ar pavadinimai teisingi. Jie teturėjo informuoti skaitytoją, kad tai – miestų vardai.

Šie skirtingi iliustracijų ir dokumentacijų pavyzdžiai vaizdavimo istorikui yra įdomūs būtent todėl, kad čia jis gali blaiviai patikrinti paveikslo ir pavadinimo teikiamą informaciją, per greitai neįsiveldamas į estetines problemas. Kai kyla klausimas dėl paveiksle pateikiamos informacijos, ypač naudinga palyginti jį su teisingai pavadinta nuotrauka. Trys kraštovaizdžio atspaudai, sugretinti su to paties objekto fotografiniu atviruku turėtų pakankamai vaizdžiai iliustruoti tokios analizės rezultatus.

Pirmajame [40] – Romos vaizdas iš XVI a. vokiečių biuletenio, pasakojančio apie katastrofišką potvynį, kai Tibras išsiliejo iš krantų. Kur Romoje dailininkas galėjo matyti tokį medinį statinį – pilį baltai ir juodai dažytomis sienomis,

su stačiu stogu, kokių buvo Niurnberge? Ar tai dar vienas vokiečių miesto paveikslas klaidingu pavadinimu? Keista, tačiau ne. Dailininkas, kad ir kas jis buvo, stengėsi tiksliai perteikti vaizdą, nes tas keistas pastatas, pasirodo, yra Castel Sant' Angelo tvirtovė Romoje, sauganti tiltą per Tibrą. Lyginant atspaudą su fotografija [42] matyti, kad jame iš tikro yra esamų ir buvusių tvirtovės bruožų: angelas ant stogo, suteikęs jai vardą, pagrindinis apvalus korpusas, pastatytas ant Adriano mauzoliejaus, ir išoriniai įtvirtinimai, kurių, žinia, ten būta [41].

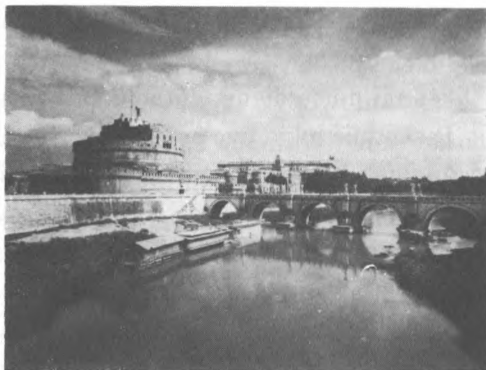



40. NEŽINOMAS AUTORIUS. *Sant' Angelo tvirtovė, Roma.* 1557. Medžio raižinys

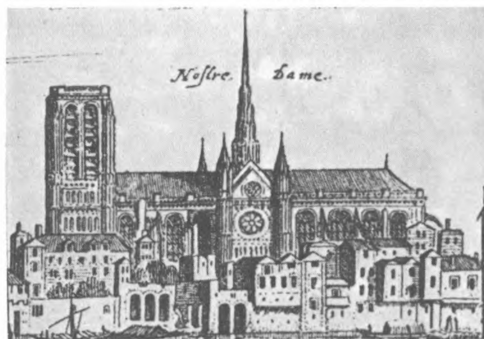
Man patinka šis neišdailintas medžio raižinys, nes būtent jo rupumas įgalina tarsi sulėtintame filme studijuoti vaizdavimo mechanizmą. Negali būti ir kalbos, kad autorius čia nukrypo nuo motyvo, norėdamas išreikšti savo nuotaiką ar estetinius pomėgius. Tiesą sakant abejotina, ar raižytojas apskritai matė Romą. Greičiausiai jis pritaikė miesto vaizdą stulbinančioms naujienoms iliustruoti. Jis žinojo, kad Castel Sant' Angelo – tvirtovė, taigi iš galvoje saugomo stereotipų stalčiaus išsitraukė tinkamą tvirtovės šabloną – vokišką medinių konstrukcijų aukštastogį *Burg*. Tačiau jis ne šiaip pakartojo savo stereotipą, bet pritaikė jį būtent šiam reikalui, suteikdamas tam tikrų skiriamųjų bruožų, kuriuos žinojo esant būdingus konkrečiam pastatui Romoje. Taigi jis pateikia daugiau informacijos, o ne vien faktą, kad prie tilto yra tvirtovė.



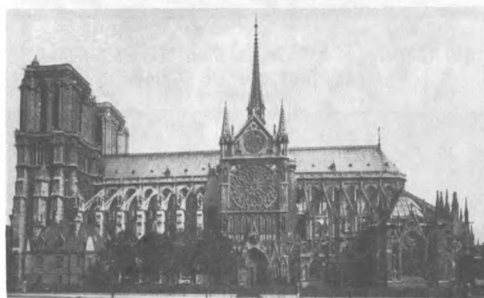
41. NEŽINOMAS AUTORIUS. *Sant' Angelo tvirtovė, Roma.* Apie 1540. Plunksna, tušas



42. *Sant' Angelo tvirtovė, Roma.* Šiuolaikinė nuotrauka




43. MERIAN: *Cathedral of Notre Dame, Paris.* Detail. About 1635. Engraving



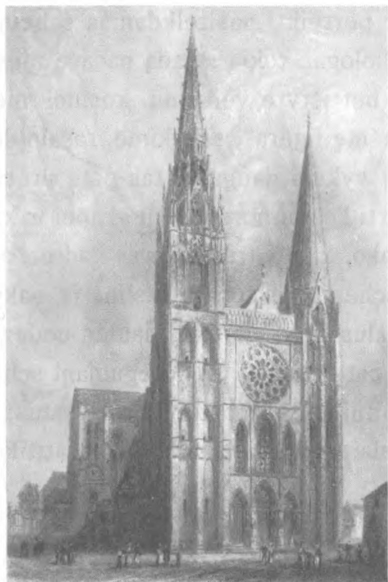
44. *Notre Dame katedra, Paryžius.* Šiuolaikinė nuotrauka

Kartą įsidėmėję šį pritaikyto stereotipo principą, pastebime jį mažiausiai tikėtinose vietose, t.y. daug labiau artikuliuotose, ir dėl to patikimai atrodančiose, iliustracijose.

XVII a. pavyzdys, vienas iš žinomo ir gabaus kraštovaizdžių dailininko Matthäuso Meriano Paryžiaus vaizdų, Notre Dame graviūra, iš pirmo žvilgsnio visai įtikinamai perteikia žymiąją bažnyčią [43]. Tačiau lyginant su tikruoju statiniu [44] matyti, kad Merianas elgiasi lygiai taip pat, kaip ir nežinomas vokiečių medžio raižytojas. Būdamas XVII a. žmogus, jis įsivaizduoja bažnyčią kaip didingą simetrišką statinį dideliais suapvalintais langais; būtent šitaip jis ir raižo Notre Dame. Transeptas atsiduria centre, iš abiejų jo pusių – po keturis didelius suapvalintus langus, tuo tarpu iš tikrųjų septyni siauri smailiaarkiai gotikiniai langai yra vakarų, ir šeši choro pusėje. Ir šiame pavyzdyje vaizduoti Merianui reiškia pritaikyti ar perdirbti jo bažnyčios formulę ar schemą, suteikiant jai tiek būdingų bruožų, kiek reikia, kad atvaizdas taptų atpažįstamas ir priimtinas žmonėms, neieškantiems jame architektūrinės informacijos. Jei šis Paryžiaus katedros atvaizdas būtų vienintelis išlikęs iki mūsų dienų, būtume smarkiai suklaidinti.

Paskutinis tokio tipo pavyzdys – XIX a. Šartro katedros litografija [45], sukurta Anglijos kraštovaizdžio dailės klestėjimo metais. Čia, be abejonės, viliamės pamatyti patikimą atvaizdą. Palyginti su ankstesniais atvejais, menininkas iš tiesų pateikia nemažai tikslios informacijos apie garsųjį statinį. Tačiau pasirodo, kad ir jis negali išvengti apribojimų, kuriuos primeta jo laikmetis ir interesai. Jis – romantikas, Prancūzijos katedros jam – nuostabiausias gotikos amžių, tikrojo tikėjimo laikotarpio, žiedas. Todėl Šartrą jis įsivaizduoja kaip gotikinį pastatą smailiomis arkomis ir negali užfiksuoti pusapvalių romaninių langų vakariniame fasade, kuriems jo formų pasaulyje nebelieka vietos [46].

Nenoriu būti nesuprastas. Šiais pavyzdžiais nesiekiu įrodyti, kad visi atvaizdai būtinai yra netikslūs ar kad visi vaizdiniai dokumentai iki fotografijos atsi-



45. GARLAND. *Šartro katedra*. 1836. Graviūra sekant litografija



46. *Notre Dame katedra, Šartras.* Šiuolaikinė nuotrauka

radimo yra klaidinantys. Aišku, jei nurodytume dailininkui klaidą, jis galbūt pakoreguotų savo schemą ir suapvalintų langus. Aš labiau noriu pademonstruoti, jog toks priderinimas visuomet yra lėtas procesas; kiek tai užtrunka ir kaip tai yra sunku, priklauso nuo pasirinktos pradinės schemos, kurią reikia adaptuoti ir paversti atvaizdu. Manau, kad šiuo atžvilgiu pateikti kuklūs pavyzdžiai tikrai gerai atskleidžia procesą, atliekamą kiekvieno dailininko, norinčio tikroviškai atvaizduoti konkrečią formą. Jo išeities taškas – ne vizualus įspūdis, o idėja ar koncepcija: vokiečių dailininkui tai – tvirtovės idėja, kurią jis kaip moka pritaiko konkrečiai tvirtovei, Merianui tai – bažnyčios idėja, o litografui – katedros stereotipas. Konkreti vizualinė informacija, tie mano minėti skiriamieji bruožai, tarsi fiksuojami išankstiniuose blankuose ar formuliaruose. O kaip dažnai atsitinka su blankais – jei jie nepateikia tam tikros mums svarbios informacijos, nukenčia pati informacija.

Tarp kitko, administracinių formuliarų ir dailininkų stereotipų sugretinimas – ne mano atradimas. Viduramžių kalboje abu dalykai buvo įvardijami vienu žodžiu – *simile,* arba modelis, – vartotu ir kalbant apie konkrečius teisinius atsitikimus, ir apie vaizduojamąjį meną.

Lygiai kaip teisininkas ar statistas tvirtintų, kad negali išspręsti konkrečios bylos neturėdamas tam tikrų rėmų, kuriuos susikuria savo anketomis ir blankais, taip ir dailininkas galėtų tvirtinti, jog nėra jokios prasmės stebėti vaizdą, jei ne-

moki jo priskirti kokiai nors formų grupei ir perteikti pasitelkdamas scheminės formos tinklą. Bent jau taip tvirtina psichologai, tokią išvadą padarę nieko nežinodami apie mūsų istorinius pavyzdžius, bet ištyrę veiksmų, kuriuos mes visi atliekame kopijuodami vadinamąją „bereikšmę figūrą“, sakykime, rašalo dėmę ar netaisyklingą lopą. Pasirodo, visuomet vyksta daugmaž tas pats procesas. Piešėjas pirmiausia stengiasi dėmę priskirti kokiai nors formų grupei ir kuriai nors žinomai schemai – jis, pavyzdžiui, sako, kad ji trikampė ar kad panaši į žuvį. Išsirinkęs formai apytikriai tinkančią schemą, jis toliau tikslina ją, sakykime, pridurdamas, jog trikampis viršuje apvalus ar žuvis turi kiaulės uodegą. Tokie eksperimentai rodo, kad kopijuojama tai patvirtinant, tai koreguojant schemą. Taigi schema nėra „abstrahavimo“ ar polinkio „paprastinti“ rezultatas; ji yra pirma apytikrė bendra kategorija, kuri palaipsniui siaurinama, kad atitiktų atkartojamą formą.

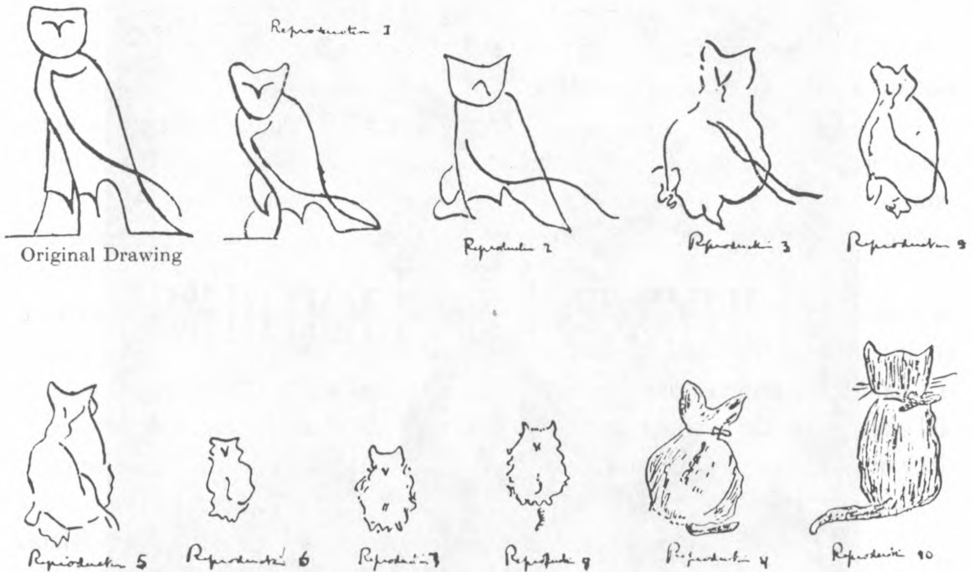
III

DAR VIENAS svarbus aspektas išryškėja psichologiškai aptariant kopijavimą: pavojinga supainioti tai, kaip figūra yra piešiama, su tuo, kaip ji matoma. „Paprasčiausių figūrų atkartojimas“, rašo profesorius Zangwillas, „konstituoja psichologiškai jokiu būdu ne paprastą procesą. Dažniausiai jis iš esmės esti konstruktyvaus arba rekonstruktyvaus pobūdžio; atkartojant konkrečius objektus dažniausiai visų pirma tarpininkauja žodinė ar geometrinė formulė (...)“


47

Jei figūra blyksteli ekrane, jos negalime įsiminti nepriskyrę atitinkamai grupei. Jai suteiktas pavadinimas veikia schemos pasirinkimą. Jeigu pavyks atrasti gerą apibūdinimą – sėkmingiausiai atliksime rekonstrukciją. Garsaus F. C. Bartletto tyrimo metu studentai turėjo iš atminties nupiešti tokią „bereikšmę figūrą“ [47]. Kai kurie pavadino ją kirtikliu ir atitinkamai pasmailino atšakas. Kiti palaikė ją inkaru ir dėl to padidino žiedą. Tik vienas asmuo figūrą pakartojo teisingai. Šis studentas pasivadino ją „priešistoriniu kovos kirviu“. Galbūt jis mokėsi klasifikuoti tokius objektus ir todėl sugebėjo tiksliai pavaizduoti formą, netyčia atitikusią pažįstamą schemą.

Ten, kur nėra išankstinės schemos, atsiranda iškraipymų. Jų poveikis ypač įdomus tada, kai psichologas imituoja saloninį „piešimo pasekmių“ žaidimą. F. C. Bartlettas kopijavo ir perkopijavo egiptietišką hieroglifą tol, kol jis palaipsniui tapo pažįstamos katytės formos [48].

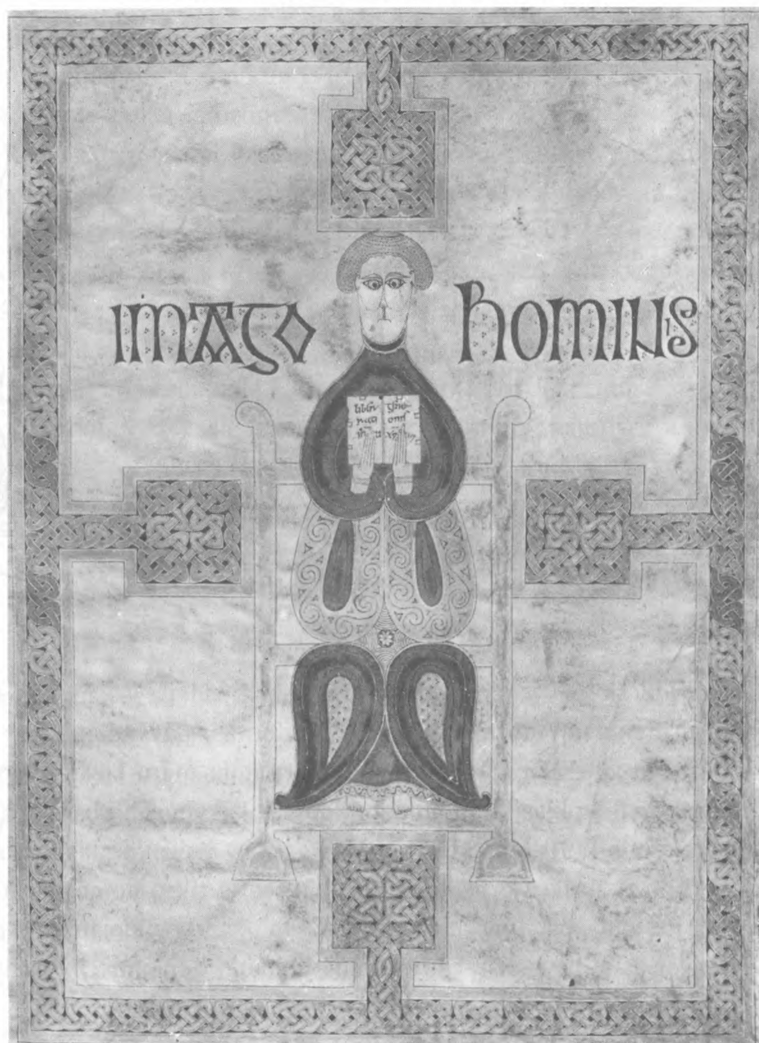



48. Bartletto hieroglifo transformacijos

Dailės istorikui šie pavyzdžiai įdomūs todėl, kad padeda išsiaiškinti tam tikrus svarbius principus. Viduramžių dailės studentas, pavyzdžiui, per kopijas nuolat susidurdavo su tradicijos problema. Pastaruoju metu labai išpopuliarėjo keltų ir germanų genčių klasikinių monetų kopijos, laikomos barbarų „valios formuoti" liudininkėmis [49]. Manoma, jog šios gentys atsisakė klasikinio grožio, nes labiau vertino abstraktų ornamentą. Galbūt jos iš tikro nemėgo natūralistinių formų, bet jei taip, reikalingi kiti įrodymai. Tai, kad kopijuojamas ir perkopijuojamas motyvas asimiliavosi su vietinių amatininkų schemomis, byloja apie tokį



49. Senovinės britų monetos ir jų graikiški modeliai (kairėje)




50. *Šv. Mato simbolis*. Apie 690. Iliustracija iš Echternacho evangelijos

patį polinkį, koks privertė vokiečių medžio raižytoją Castel Sant' Angelo perdirbti į medinį *Burg*. „Valia formuoti" greičiau yra „valia pritaikyti" ['will–to–make–conform'], bet kokios naujos formos asimiliavimas su dailininkui žinomomis schemomis ir modeliais.

Nortumbrijos perrašinėtojai buvo nepaprastai įgudę pinti ornamentus ir formuoti raides. Susidūrę su užduotimi nukopijuoti žmogų, šv. Mato simbolį, atkeliavusį iš kitos tradicijos, jie visiškai pasitenkino jį sukurdami iš gerai žinomų elementų. Jų sprendimas garsioje Echternacho evangelijoje [50] toks išradingas, jog gali tik kelti susižavėjimą. Jis kūrybiškas ne todėl, kad skiriasi nuo nu-

manomo prototipo (Bartletto katytė taip pat skiriasi nuo pelėdos), bet todėl, kad netikėtu ir sėkmingu būdu susidoroja su nepažįstamos užduoties iššūkiu. Menininkas naudoja raidžių formas kaip savo raiškos priemonę, ir, pasitikėdamas savimi, iš jų kuria simbolinį žmogaus atvaizdą.

Bet argi Bayeux gobeleno [34] meistras elgėsi kitaip? Akivaizdu, kad jis buvo įpratęs kurti sudėtingus susipynusius XI a. ornamentus, ir medžius jis pavaizdavo pakoregavęs tas formas tiek, kiek jam atrodė būtina. Jo formų pasaulyje šis veiksmas yra ir išradingas, ir nuoseklus.

Ar jis galėjo pasielgti kitaip? Ar galėjo pavaizduoti natūralistinius bukus ar egles, jei tik būtų norėjęs? Paprastai dailės studentui nepatariama kelti tokius klausimus. Tikimasi, kad jis ieškos stiliaus pagrindų remdamasis dailininko valia, o ne techniniais įgūdžiais. Be to, istorikui menka nauda iš klausimų „kas būtų, jeigu būtų". Bet ar šis nenoras klausti apie dailininko laisvę keisti ir varijuoti savo idiomą nėra viena iš priežasčių, dėl kurių mes tiek mažai pažengėme besiaiškindami stiliaus problemą?

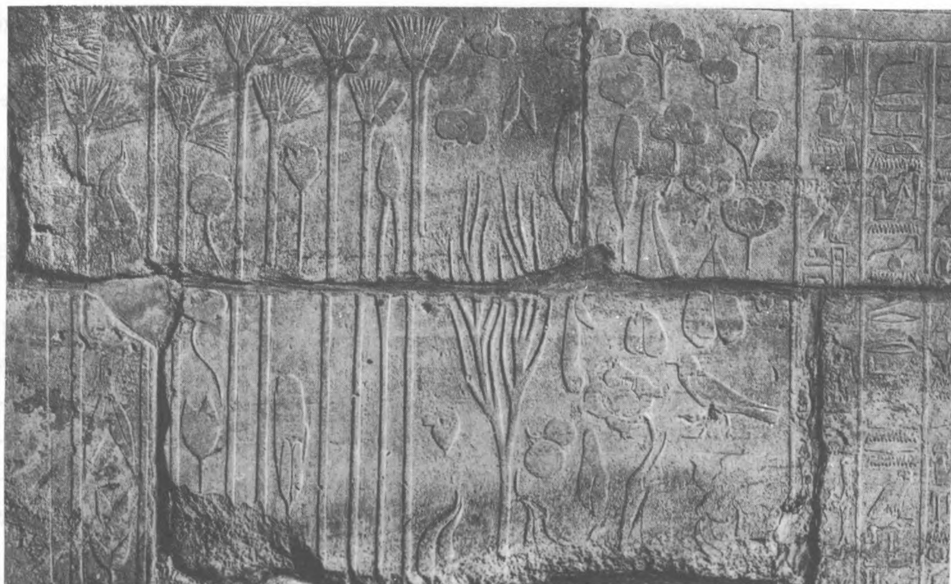
Studijuojant meną, kaip ir studijuojant žmogų, pasisekimo paslaptys geriausiai atskleidžiamos tiriant nesėkmes. Tik vaizdavimo patologija padės mums suvokti mechanizmus, įgalinusius meistrus atliekant šį darbą taip pasitikėti savimi.

Mes turime ne tik nustebinti dailininką, skirdami jam visai naują užduotį, sunkiai atliekamą įprastomis priemonėmis; turime taip pat žinoti, kad iš tiesų jo darbo tikslas – tikslus atvaizdas. Priėmę šias sąlygas, galime išsiversti be dailės kūrinio ir nuotraukos palyginimo, kuriuo pradėjome skyrių. Gamta juk ganėtinai pastovi, ir mes galime įvertinti atvaizdo tikslumą net jei nesame matę paties vaizduojamojo objekto. Todėl pirmieji iliustruoti reportažai yra dar vienas tirtinas atvejis; čia nekyla klausimų apie valią – taigi visą dėmesį galime skirti techniniams įgūdžiams.

## IV

BENE ankstyviausiam tokiam pavyzdžiui daugiau nei trys tūkstančiai metų; jis buvo sukurtas Naujojoje Egipto karalystėje, kai faraonas Tutmozis pieštoje savo žygio į Siriją kronikoje užfiksavo į Egiptą pargabentus augalus [51]. Šiek tiek apgadintas užrašas byloja, jog faraonas skelbia šiuos atvaizdus esant „teisingus". Tuo tarpu botanikams sunku susitarti, kokie augalai galėtų būti ten pavaizduoti. Schemiškos formos yra nepakankamai išplėtotos, kad būtų galima jas tiksliai identifikuoti.

Dar garsesnis pavyzdys yra viduramžių meno klestėjimo laikotarpio gotikos statybos meistro Villardo de Honnecourto projektų ir piešinių knygoje, tiek daug



51. *Tutmozio III iš Sirijos pargabenti augalai*. Apie 1450 m. pr. Kr. Kalkakmenio reljefas




52. VILLARD DE HONNECOURT. *Liūtas ir dygliakiaulė*. Apie 1235. Plunksna, tušas

bylojančioje apie Prancūzijos katedras kūrusių žmonių darbą ir pasaulėžiūrą. Tarp daugelio be galo meistriškų ir gražių architektūrinių, religinių ir simbolinių piešinių yra keistai sustingusio liūto, matomo *en face*, atvaizdas [52]. Mums jis atrodo tarsi ornamentas ar heraldinis ženklas, tačiau Villardo paaiškinimas teigia, kad jis pats manė kitaip: *„Et saves bien, qu'il fu contrefais al vif.“* – „Gerai įsidėmėkite, kad jis pieštas iš natūros.“ Akivaizdu, jog Villardas šiuos žodžius suprato visai kitaip nei mes. Greičiausiai jis tenori pasakyti, kad jam piešiant savo schemą šalia buvo tikras liūtas. Kiek vizualinės informacijos jis perkėlė į savo formulę – jau visai kitas klausimas.

Liaudies meno atspaudai rodo, kad toks požiūris buvo būdingas ir




53. NEŽINOMAS AUTORIUS. *Skėriai*. 1556. Medžio raižinys

renesanse. XVI a. vokiško medžio raižinio tekste sakoma, kad čia matome „tikslų atvaizdą" skėrių, grėsmingais spiečiais įsiveržusių į Europą [53]. Tačiau zoologas pasielgtų neapgalvotai, skelbdamas, jog egzistavo visiškai kitokia, niekada po to nepastebėta vabzdžių rūšis. Dailininkas ir čia pasinaudojo pažįstama schema, sudaryta iš anksčiau pieštų gyvūnų atvaizdų ir tradicinės skėrio vaizdavimo formulės, žinomos iš Apokalipsės, kur buvo skėrių antplūdžio iliustracija. Vokiškai skėrys vadinamas *Heupferd* (šieno arklys) ir tai, galimas daiktas, paskatino vabzdžio šuolį vaizduoti remiantis arklio schema.

Tokio pavadinimo sukūrimas ir atvaizdo sukūrimas iš tikro turi daug bendra. Jie abu atsirado nežinoma priskiriant žinomam, arba tiksliau, kalbant zoologijos terminais, kuriant porūšius. Jei jau skėrys priklauso arklių porūšiui, jis turi turėti kai kuriuos būdingus pastarojo bruožus.

1601 m. atspaudo iš Romos [54] pavadinimas toks pat išsamus, kaip ir vokiškojo medžio raižinio. Jis teigia, kad raižinyje vaizduojamas milžiniškas banginis, išplautas į krantą netoli Anconos tais pačiais metais, ir kad jis „buvo atidžiai nupieštas iš natūros" (*„Ritratto qui dal naturale appunto")*. Teiginys atrodytų panašesnis į tiesą, jei neegzistuotų ankstesnis atspaudas, vaizduojąs panašią „sensaciją" Olandijos pakrantėje 1598 m. [55]. Juk vėlyvojo XVI a. olandų dailininkai, tie realizmo meistrai, sugebėtų pavaizduoti banginį? Regis, ne visai – tas padaras atrodo įtartinai, tarsi jis turėtų ausis, o ausuotų banginių, kaip mane užtikrino specialistai, nebūna. Vieną iš banginio pelekų piešė-



54. NEŽINOMAS ITALŲ DAILININKAS. *Ties Ancona į krantą išmestas banginis.* 1601. Graviūra

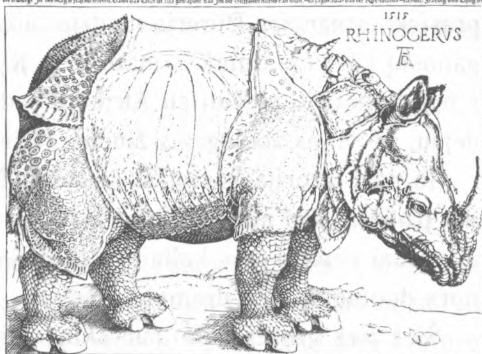


55. SEKANT GOLTZIUSU: *Olandijoje į krantą išmestas banginis.* 1598. Graviūra

jas tikriausiai palaikė ausimi ir todėl pavaizdavo jį per arti akies. Autorių taip pat suklaidino pažįstama schema, tipiškos galvos schema. Piešiant nežinomą atvaizdą iškyla didesnių sunkumų, nei paprastai manoma. O tai, spėju, buvo viena iš priežasčių, dėl kurių italas nusprendė nukopijuoti banginį iš kito atspaudo. Nereikia abejoti pavadinimu, pasakojančiu naujienas iš Anconos, tačiau nevertėjo vargti ir dar kartą vaizduoti jį „iš natūros“.

Šiuo požiūriu egzotiškų padarų likimas paskutiniųjų keleto amžių iliustruotose knygose, iki fotografijos atsiradimo, yra ir pamokomas, ir juokingas. Kur-

damas garsųjį raganosio medžio raižinį [56] Düreris turėjo remtis liudijimais iš antrų lūpų, papildydamas juos savo fantazija, kurią, be abejo, įtakojo populiariausio egzotiško gyvūno, šarvuoto drakono, įvaizdis. Tačiau pasirodo, jog iki pat XVIII a. šis pusiau išgalvotas padaras buvo visų, net gamtos mokslų vadovėliuose esančių, raganosio atvaizdų pavyzdys. 1790 m. publikuodamas šio gyvūno piešinį [57] savo knygoje *Kelionės prie Nilo ištakų (The Travels to Discover the Sources of Nile)* Jamesas Bruce'as didžiuodamasis demonstravo tai žinąs:




56. DÜRER. *Raganosis*. 1515. Medžio raižinys



57. HEATH. *Afrikos raganosis*. 1789. Graviūra



58. *Afrikos raganosis*

„Šiame piešinyje pavaizduotas gyvūnas paplitęs Tcherkine, netoli Ras el Feelo (...) ir tai yra pirmasis iki šiol viešai pristatytas dviragio raganosio piešinys. Pirmąjį Azijos raganosio, turinčio tik vieną ragą, atvaizdą nupiešė Albertas Düreris, iš natūros (...) Visos jo kūno dalys buvo pavaizduotos nuostabiai neteisingai; jis tapo visų baisių nuo tada sukurtų šio gyvūno atvaizdų šaltiniu (...) Šiais laikais keletas pažangių mokslininkų bandė tai pataisyti: p. Parsonsas, p. Edwardsas ir grafas de Buffonas pateikė gerų jo atvaizdų iš natūros; tačiau ir juose yra klaidų, atsiradusių dažniausiai dėl išankstinių prietarų ir neatidumo (...) Šis (...) yra pirmasis, pavaizduotas su dviem ragais; jis nupieštas iš natūros, ir yra Afrikos raganosis."

Jei reiktų įrodymų, kad viduramžių raižytojas nedaug tesiskiria nuo savo XVIII a. palikuonio, čia jų atsirastų. Iliustracija, pristatoma taip gaudžiant fan-

faroms, tikrai nėra išsivadavusi nei iš „išankstinių prietarų", nei iš visur prasiskverbiančios Dürerio medžio raižinio įtakos. Tiksliai nežinome, kokią raganosių rūšį menininkas matė prie Ras el Feelo, todėl galbūt ne visai sąžininga lyginti jo piešinį su Afrikoje padaryta nuotrauka [58]. Tačiau, kiek girdėjau, nė viena zoologams žinoma rūšis neatitinka raižinio, esą piešto *al vif!*

Ta pati istorija kartojasi kaskart Europoje pristatant retos rūšies atstovą. Įrodyta, kad net dramblių, įsikūrusių XVI a. ir XVII a. tapybos darbuose, atvaizdai rėmėsi vos keliais archetipais ir turėjo visą eilę juokingų bruožų, nors duomenų apie dramblius nebuvo labai sunku gauti.

Šiek tiek groteskiškai paryškindami, šie pavyzdžiai akivaizdžiai liudija apie tendenciją, su kuria dailės studentas išmoko skaitytis. Žinomas dalykas visuomet bus pasirenkamas kaip išeities taškas perteikiant nežinomą; jau egzistuojantis atvaizdas visuomet užburia menininką, net jei šis stengiasi įamžinti tiesą. Senovės kritikai pastebėjo, kad keletas garsių antikos dailininkų darė keistą klaidą – jie vaizdavo arklius su blakstienomis ant apatinio voko; tai būdinga žmogaus, o ne arklio akiai. Vokiečių oftalmologas, sudijavęs akis Dürerio portretuose, neprofesionalui atrodančios kruopštumo ir atidumo viršūnė, kalba apie panašias klaidas. Pasirodo, net Düreris nežinojo, kaip „iš tikro atrodo" akys.

Tuo nereiktų stebėtis, nes įrodyta, kad garsiausias vizualumo tyrinėtojas, pats Leonardo, savo anatominiuose piešiniuose darė klaidų. Žinoma, jog piešdamas žmogaus širdį jis vaizdavo tai, ką tikėjosi išvysti įtakotas Galeno, bet negalėjo būti matęs savo akimis.

Patologijos studijos turi padėti geriau suprasti tai, kas sveika; schemų vyravimas nepastojo kelio mokslinių iliustracijų menui, kuriam kartais pasiseka perteikti teisingesnę vizualinę informaciją, nei fotografijai. Tačiau grafiniai raumenų atvaizdai [59] iliustruotose anatomijos knygose yra ne matyto objekto „kopija", o išlavintų stebėtojų, metų metus kantriai kūrusių tirto pavyzdžio atvaizdą, darbo rezultatas.

59. *Kaklo raumenys.* Iš Gray *Anatomijos*

Kalbant apie mokslinę iliustraciją, be abejo, būtų teisinga teigti, kad Tutmozio dailininkas ar pats Villardas nesugebėtų padaryti to, ką sugeba šiuolaikinis iliustratorius. Jiems trūko tinkamų schemų, jų išeities taškas buvo per daug nutolęs nuo motyvo, o jų stilius buvo per griežtas, kad leistų pa-

kankamai lanksčiai priderinti. Visa tai tampa akivaizdu tiriant atvaizdavimą dailėje: neįmanoma sukurti tikslaus atvaizdo iš nieko. Reikia būti išmokus vaizdavimo gudrybių iš matytų paveikslų.

V

MŪSŲ KULTŪROJE, kur tokia daugybė paveikslų, sunku atskleisti šį esminį faktą. Dailės mokyklose yra naujokų, kurių sugebėjimas objektyviai vaizduoti tikrovę, rodos, paneigia šią prielaidą. Tačiau žmonės, dėstę dailę kitų kultūrų aplinkoje, pasakoja ką kita. Jamesas Chengas, mokęs tapybos kitokias dailės tradicijas turinčių kinų grupę, kartą pasakojo man apie eskizavimo išvyką, kurios metu su savo studentais aplankė populiarią įžymybę – vienerius iš senųjų Pekino miesto vartų. Užduotis juos pribloškė. Pabaigoje vienas studentų paprašė bent pastato atviruko, kad turėtų ką nukopijuoti. Tokie pasakojimai apie nesėkmes kaip šis paaiškina, kodėl menas turi savo istoriją, ir kodėl menininkams reikalingas stilius, tinkantis siekiamam tikslui.

Negaliu iliustruoti šios išraiškingos istorijos. Tačiau, laimei, galime panagrinėti kitą etapą – tradicinio kinų dailės žodyno pritaikymą neįprastam tikslui – vakarietiško tipo kraštovaizdžiams kurti. Keletą dešimtmečių kinų rašytojas ir dailininkas Chiangas Yee žavėjo mus kontempliatyviais Tyliojo Keliautojo užrašais – knygomis, kuriose autorius pasakoja apie Anglijos, Airijos kaimuose ir kitur matytus vaizdus bei sutiktus žmones. Pasirinkau iliustraciją [60] iš knygos apie Anglijos ežerų kraštą.

Tai – Derwentwaterio vaizdas. Čia mes jau esame peržengę dokumentavimą ir meną skiriančią ribą. Ponas Chiangas Yee, be abejo, mėgaujasi taikydamas kinų idiomas naujam tikslui; šį kartą jis nori, kad pažvelgtume į Anglijos peizažą „kino akimis". Tačiau būtent dėl šios priežasties taip naudinga palyginti jo darbą su tipiška „vaizdinga" * romantinio laikotarpio peizažo interpretacija [61]. Matome, kaip santykinai griežtas kiniškosios tradicijos žodynas veikia tarsi filtras, atrenkantis tik schemoms tinkamus bruožus. Menininką domina tie motyvai, kuriuos galima perteikti jo kalba. Jis apžvelgia peizažą ir visą dėmesį skiria tiems vaizdams, kuriuos galima sėkmingai suderinti su išmokta schema. Stilius, kaip ir išraiškos priemonės, suformuoja nuostatą, o tai verčia dailininką ieškoti tokių aplinkos ypatybių, kurias jis sugebėtų pavaizduoti. Tapyba yra užsiėmimas, ir dailininkas labiau linkęs matyti tai, ką tapo, o ne tapyti tai, ką mato.

*Picturesque – vaizdingas, tapybiškas *(angl.)*



60. CHIANG YEE. *Karvės prie Derwentwaterio*. 1936. Teptukas, tušas

DERWENT WATER,

LOOKING TOWARDS BORROWDALE.

61. NEŽINOMAS AUTORIUS. *Derwentwateris, žvelgiant Borrowdale'o link*. 1826

Nietzsche'ė apibendrino šią stiliaus ir pasirinkimo sąveiką kandžioje pastaboje apie realizmo siekius:

*„Tiksliai visą gamtą!" – reik, brolyt,*
*Vaizduot paveiksle. Bet nuo ko pradėt, sakyk?*
*Gamtos beribė ir maža dalis!*
*Be to, kas jam patinka, tapo jis.*
*O mėgsta ką? Ką gali jis tapyt!* *

Ši pastaba ne vien tik primena apie meninių išraiškos priemonių ribotumą. Čia galime rasti ir užuominą apie priežastis, dėl kurių tas ribotumas niekada nebus gerai pastebimas paties meno valdose. Menas suponuoja meistriškumą, ir kuo dailininkas geresnis, tuo labiau jis instinktyviai vengs užduočių, kur meistriškumas gali jį pavesti. Mėgėjas gali spėlioti, ar Giotto būtų nutapęs Fiesolę šviečiant saulei, tačiau istorikas įtaria, kad neturėdamas reikalingų priemonių jis to nenorėjo, ar greičiau negalėjo to norėti. Kažkodėl mums patinka manyti, kad jei yra noras, yra ir būdas, tačiau meniniuose reikaluose vyrauja kitokia patarlė – tik tada, kai yra būdas, atsiranda ir noras. Žmogus gali patobulinti ir išplėsti jo kultūros siūlomus raiškos būdus ir priemones; bet vargu ar jis gali norėti kažko, ką jis nežino esant įmanoma.

Menininkai yra linkę ieškoti savo stiliui ir įgūdžiams tinkamų motyvų, ir tai paaiškina, kodėl dailės istorikas ir vizualinės informacijos istorikas sugebėjimą vaizduoti traktuoja skirtingai. Pirmasis susidomėjęs pasisekimu, o antrasis dar turi pastebėti ir klaidas. Tačiau šios klaidos leidžia suprasti, kad kartais per greitai nutariame, jog sugebėjimas meniškai vaizduoti regimąjį pasaulį visose srityse plėtojosi tolygiai. Žinome, kad dailės virtuozo, peizažų meistro Claude'o Lorraino siužetinė tapyba buvo gana prasta, kad Fransas Halsas tapė beveik vien portretus. Argi ne sugebėjimai, tiek pat kiek ir norai, lėmė tokį pasirinkimą? Ar visas praeities dailės natūralizmas nebuvo atrankinis?

Šiek tiek banalus eksperimentas įrodo, kad taip ir yra. Paimkite pirmą pasitaikiusį žurnalą, kuriame būtų minios ir gatvės vaizdų nuotraukų, ir pavaikščiokite su juo po bet kurią galeriją – įsitikinsite, kiek mažai gyvenimiškų gestų ir tipažų yra tokie patys, kaip senuosiuose paveiksluose. Pasirodo, kad net olandų žanrines kompozicijas, rodos, atspindinčias visą gyvenimo bruzdesį ir įvairovę, sudaro ribotas prototipų ir gestų skaičius, panašiai kaip aiškiai realistiniame nuotykių romane ar restauracijos laikotarpio komedijoje vis kartojasi modifikuoti schemiški tipažai, vyraujantys jau keletą amžių. Neutralaus

*F. W. Nietzsche, *Linksmasis mokslas,* „Pokštas, klasta ir kerštas"; vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius, ALK pradai, 1995

natūralizmo nebūna. Prieš pradedant „kopijuoti“ tikrovę, dailininkui, ne mažiau nei rašytojui, reikalingas žodynas.

## VI

VISA KRYPSTA link išvados, kad posakis „dailės kalba“ yra daugiau nei graži metafora, kad norint perteikti regimąjį pasaulį vaizdais taip pat reikalinga išplėtota schemų sistema. Ši išvada gerokai prieštarauja tradiciniam, XVIII a. dažnai aptarinėtam skirtumui tarp tariamų kalbos žodžių, kurie, esą, yra sutartiniai ženklai, ir tapybos, „imituojančios“ tikrovę „natūralių“ ženklų pagalba. Šis skirtumas įtikinamas, tačiau jis kelia tam tikrų keblumų. Jei tradiciškai sakysime, jog natūralūs ženklai gali būti tiesiog nukopijuoti iš gamtos, dailės istorija taps absoliučia mįsle. Jau nuo XIX a. pabaigos vis labiau aiškėja, kad primityvioji ir vaikų dailė greičiau vartoja simbolių kalbą, o ne „natūralius ženklus“. Šį faktą bandyta aiškinti tuo, jog egzistuoja tam tikra dailės rūšis, veikiau grįsta žinojimu, o ne „matymu“, dailė, operuojanti „konceptualiais vaizdiniais“. Teigiama, kad vaikas nežiūri į medį; jį patenkina „konceptuali“ medžio schema, neatitinkanti tikrovės, nes neturi, sakykime, beržui ar bukui būdingų bruožų, nekalbant jau apie konkretaus medžio ypatybes. Manyta, kad struktūra, o ne imitavimu remiasi vaikai ir primityvieji žmonės, gyvenantys savitame pasaulyje.

Dabar matome, jog tokio skirtumo nėra. Gustafas Britschas ir Rudolfas Arnheimas pabrėžė, kad nėra priešpriešos tarp primityvaus, vaiko piešto pasaulio žemėlapio ir detalaus, natūralistiniais vaizdais perteikto žemėlapio. Visas menas, kaip reakcija į aplinką, gimsta žmogaus galvoje, o ne regimajame pasaulyje, ir būtent todėl, kad visas menas yra „konceptualus“, visus atvaizdus galima atpažinti iš jų stiliaus.

Be išeities taško, tam tikros pirminės schemos, niekada nesugebėtume sulaikyti nuolat kintančios patirties. Be kategorijų niekada negalėtume rūšiuoti savo įspūdžių. Paradoksalu, bet, pasirodo, nelabai svarbu, kokios yra tos pirmosios kategorijos. Mes visada galime jas pritaikyti pagal poreikius. Iš tikro, jei schema lieka laisva ir paslanki, pradinis neaiškumas gali padėti, o ne pakenkti. Visiškai kintanti sistema netiktų savo paskirčiai; pagal ją negalėtume surūšiuoti faktų, nes nebūtų skyrelių. Tačiau nėra itin svarbu, kaip sudarome pirmąją duomenų sistemą.

Mokymąsi bei prisitaikymą bandant ir klystant galime palyginti su „Taip ir Ne“ žaidimu, kai objektą atpažįstame jį priskirdami arba nepriskirdami kuriai nors klasei. Tradicinė pradinė „gyvūno, augalo, mineralo“ schema nėra nei moksliška, nei

labai patogi, tačiau dažnai ji sėkmingai padeda susiaurinti sąvokas, pateikiant jas tikslinančiam „taip“ ir „ne“ testui. Pastaruoju metu šio saloninio žaidimo pavyzdys dažnai pateikiamas kaip artikuliacijos proceso, kuriuo išmokstame prisitaikyti prie begalinės šio pasaulio įvairovės, iliustracija. Nors ir apytikriai, jis demonstruoja, kaip ne vien gyvi organizmai, bet net mašinos, galima sakyti, „mokosi“ bandydamos ir klysdamos. Įstabiai tobulindami taip vadinamus „valdymo mechanizmus“, t.y. prisiderinančias mašinas, inžinieriai pripažino tam tikros pačių mašinų „iniciatyvos“ svarbą. Pirmas judesys, kurį tokia mašina atliks, būtinai bus atsitiktinis judesys, šūvis į niekur. Jei bus pranešta mašinai apie sėkmę ar nesėkmę, taiklų ar netaiklų šūvį, ji vis labiau vengs klaidingų judesių ir kartos teisingus. Vienas iš šios srities pionierių neseniai tokį mašinos schemų ir korekcijų ritmą apibūdino puikiu posakiu: visą mokymąsi jis vadina „medžio forma išsidėsčiusiomis spėlionėmis apie pasaulį“. Galime suprasti, kad medžio schema čia vaizduoja progresuojantį klasių ir poklasių kūrimą, panašų į galimą „Taip ir Ne“ diagramą.

Rodos, smarkiai nukrypome nuo pokalbio apie atvaizdavimą. Tačiau portretą, be abejo, galima traktuoti kaip galvos schemą, susidedančią iš būdingų bruožų, apie kuriuos norime informuoti. Kartais Amerikos policija pasitelkia piešėjus, kad šie padėtų liudininkams atpažinti nusikaltėlį. Jie nupiešia bet kokį veidą, atsitiktinę schemą, ir, liudininkui vadovaujant, paprasčiausiai tvirtinant ar neigiant siūlomus keitimus, tikslina konkrečius bruožus, kol veidas pakankamai individualizuojamas, kad būtų galima ieškoti archyvuose. Tokio „per atstumą“ piešiamo portreto pavyzdys gali būti persūdytas, tačiau kaip alegorija jis naudingas. Tai dar kartą primena, jog pradinis atvaizdo fiksavimo taškas yra ne žinios, o įpročių ir tradicijų sąlygotas spėjimas.

Ar bereikia daryti išvadą, kad objektyvaus panašumo nėra? Kad nėra jokios prasmės klausti, kuris Derwentwaterio atvaizdas teisingesnis – Chiango Yee piešinys ar XIX a. litografija, kurioje tam pačiam tikslui taikomos klasikinio peizažo formulės? Ši viliojanti išvada traukia dailės pažinimo mokytojus, nes liudija mėgėjui, kaip smarkiai tai, ką vadiname „matymu“, yra sąlygota įpročių ir lūkesčių. Todėl ypač svarbu išsiaiškinti, kur toks reliatyvizmas mus nuves. Manau, kad jis remiasi atvaizdų, žodžių ir teiginių painiojimu, atsiradusiu ėmus teisingais laikyti paveikslus, o ne jų pavadinimus.

Jei visas menas yra konceptualus, problema paprasta. Nes sąvokos, kaip paveikslai, negali būti teisingos ar klaidingos. Jos gali būti tik daugiau ar mažiau naudingos apibūdinimams kurti. Kalbos žodžiai, kaip ir vaizdinės formulės, iš įvykių sūkurio išrenka kelis kelrodžius, kuriais žaisdami „Taip ir Ne“ savo kolegoms galime rodyti kryptį. Ten, kur vartotojų poreikiai panašūs, greičiausiai atitiks ir kelrodžiai. Ekvivalentiškų terminų labai dažnai galime rasti anglų, pran-

cūzų, vokiečių ir lotynų kalbose; iš to kilo idėja, kad sąvokos, kaip sudėtinė „tikrovės“ dalis, egzistuoja nepriklausomai nuo kalbos. Tačiau anglų kalba pastato kelrodę kryžkelėje tarp „clock“ (sieninis laikrodis) ir „watch“ (rankinis laikrodis), o vokiečių kalba teturi tik „Uhr“ (laikrodis). Sakinys iš vokiško elementoriaus *„Meine Tante hat eine Uhr“* sukelia abejonių, ar teta turi sieninį, ar rankinį laikrodį. Ir vienas, ir kitas vertimas gali būti klaidingas fakto aprašymas. Beje, švedų kalboje yra papildomų kelrodžių, skiriančių tetas iš tėvo pusės, tetas iš motinos pusės, ir tiesiog tetas. Jei žaistume savo žaidimą švediškai ir norėtume apie tą laikrodį sužinoti tiesą, turėtume pateikti daugiau klausimų.

Šis paprastas pavyzdys rodo, kad kalba, kaip neseniai pabrėžė Benjaminas Lee Whorfas, labiau artikuliuoja mūsų patirties pasaulį, nei suteikia vardus jau egzistuojantiems daiktams ar sąvokoms. Atrodo, ir dailės darbai veikia taip pat. Tačiau šie stilių ar kalbų skirtumai nebūtinai trukdo teisingai atsakyti į klausimą ar ką nors apibrėžti. Galima žiūrėti į pasaulį kitu kampu, bet siunčiama informacija bus vis ta pati.

Be abejo, informatyvumo požiūriu atvaizdą aptarti nėra sunku. Teiginys, jog piešinys teisingai perteikia Tivoli vaizdą, žinoma, nereiškia, kad Tivoli yra supančiotas į vielas panašiomis linijomis. Tai reiškia, kad suprantantiems ženklų sistemą piešinys *nesuteiks klaidingos informacijos* – nesvarbu, ar jame būtų keliomis linijomis perteikti kontūrai, ar pavaizduotas „kiekvienas žolės stiebelis“, kaip stengėsi daryti Richterio draugai. Išsamiu galima būtų vadinti tokį atvaizdą, kuris suteikia tiek teisingos informacijos apie vietovę, kiek mes patys jos gautume žiūrėdami iš ten, kur stovėjo dailininkas.

Stiliai, kaip ir kalbos, skiriasi išraiškos nuoseklumu ir tuo, kiek klausimų jie leidžia iškelti dailininkui; o iš regimojo pasaulio mus pasiekianti informacija yra tokia sudėtinga, kad joks paveikslas niekada neįkūnys jos visos. Priežastis yra ne matymo subjektyvumas, o jo turtai. Jei dailininkui reikia nukopijuoti žmogaus pagamintą daiktą, jis, be abejo, gali sukurti tikslią, nuo originalo neatskiriamą kopiją. Pinigų klastotojai net per gerai sugeba panaikinti savo asmenybę bei tuometinio stiliaus apribojimus.

Tačiau mums svarbu, kad teisingas atvaizdas, tarsi parankus žemėlapis, yra ilgo schemos ir korekcijos kelio rezultatas. Jis – ne tikslus vizualinės patirties užfiksavimas, o tiksli santykių modelio konstrukcija.

Nei dėl regėjimo subjektyvumo, nei dėl tradicijų vyravimo nederėtų neigti, kad gali būti sukurtas toks reikiamo tikslumo modelis. Aišku, lemiamas žodis šiuo atveju yra „reikiamas“. Vaizdavimo forma negali būti atskirta nuo jos tikslo ir nuo visuomenės, kurioje yra įsitvirtinusi tam tikra vizualinė kalba, poreikių.

# Antra dalis

# FUNKCIJA IR FORMA

# III

# *Pigmaliono galia*

Kartą gyveno žmogus, vardu Nahokoboni. Jis buvo labai susirūpinęs, nes neturėjo dukters, ir bijojo, kad nebus kam juo rūpintis, jei jis neturės žento. Bet jis buvo žynys, ir išsidrožė dukterį iš slyvos medžio...

Guianos indėnų pasaka

## I

NUO TADA, kai graikų filosofai dailę pavadino „tikrovės imitavimu“, jų įpėdiniai stengiasi patvirtinti, paneigti ar patikslinti šį apibrėžimą. Dviejų pirmųjų šios knygos skyrių tikslas – tas pats. Juose bandoma parodyti kai kurias tobulos „imitacijos“ ribas, iš vienos pusės brėžiamas išraiškos priemonių ypatumų, o iš kitos – pačios kūrybos psichologijos. Kiekvienas žino, kad šiandien imitacija dailininkui nebesvarbi. Tačiau ar tai – naujas atskaitos taškas? Ar neklydo graikai, įvardydami praeities dailininkų tikslus?

Jų pačių mitilogija byloja ką kita. Joje pasakojama apie ankstesnę ir labiau bauginančią meno funkciją, kai dailininkas siekė ne perteikti „panašumą“, o varžytis su pačiu kūriniu. Pigmaliono istorija – plačiausiai žinomas toks mitas, aiškiai atspindintis tikėjimą meno galia kurti, o ne portretuoti. Ovidijus pavertė jį erotine novele, tačiau net ir išdailinta jos versija kelia šiurpą, kurį kadaise žmogui kėlė mistinės menininko galios.

Ovidijaus istorijoje skulptorius Pigmalionas norėjęs pasidirbti moterį, atitinkančią jo troškimus, ir įsimylėjęs kuriamą skulptūrą. Jis maldavęs Veneros, kad ši atsiųstų jam tokią pat nuotaką, ir deivė suteikusi šaltam dramblio kaului gyvybę. Šis mitas nesunkiai sužadina dailininkų fantaziją, didingas ir šiek tiek sentimentalias Burne-Joneso svajones [62] ir nepagarbias Daumier'o patyčias [63]. Tačiau jei kūrybos akto nelydėtų slaptos viltys ir baimės, apie kurias byloja šis mitas, vargu ar menas dabar būtų toks, koks yra. Vienas iš originaliausių jaunų Anglijos tapytojų, Lucienas Freudas, visai neseniai rašė: „Kuriant dailės darbą niekada neateina visiškos laimės akimirka. Kūrybinį aktą lydi viltis ją patirti, tačiau artėjant darbo pabaigai ji vis silpsta. Būtent tuomet dailininkas suvokia tapąs tik paveikslą. Iki tol jis vis dar drįsta tikėtis, kad atvaizdas ims ir atgis.“



62. BURNE-JONES. *Pigmalionas*. 1878



63. DAUMIERAS. *Pigmalionas*. 1842. Litografija

„Tik paveikslą", sako Lucianas Freudas. Šis motyvas nuolat kartojasi Vakarų dailės istorijoje; Vasari pasakoja, kaip Donatello, kurdamas *Lo Zuccone* [66], staiga pažvelgė į savo darbą ir pagrąsino akmeniui baisiu prakeiksmu: „Kalbėk, kalbėk – *favella, favella, che ti venga il cacasangue!*"* Visų didžiausias kerėtojas, Leonardo da Vinci, išgyrė dailininko galią kurti. Savo himne tapybai, „Paragone", tapytoją jis vadina „žmonių ir daiktų Valdovu visomis prasmėmis". „Jei tapytojas pageidauja regėti grožį, kurį galima pamilti, jo galioje yra tai iškelti, o jeigu jis nori regėti baisybes, kurios gąsdina arba yra kvailos ar juokingos, ar net pasigailėtinos, jis yra jų Valdovas ir Dievas" [64, 65].

*Kad tau pasipiltų kraujas *(it.)*





64, 65. LEONARDO DA VINCI. *Groteskiški profiliai*. Apie 1495. *Leda*. Apie 1506. Plunksna, tušas



66. DONATELLO. *Lo Zuccone*. 1423—1425. Marmuras



67. *Priskiriama* LEONARDO DA VINCI. *Bakchas*. Apie 1508—1513

Dailės galia sukelti aistras jam yra jos magikos ženklas. Kitaip nei poetas, rašo jis, tapytojas taip pavergia vyrų protus, kad šie įsimyli nerealios moters atvaizdą. „Kartą,“ tęsia jis, „aš nutapiau religinį paveikslą, kurį nusipirkęs žmogus taip jį pamilo, jog norėjo panaikinti aureolę, idant galėtų jį bučiuoti nesukeldamas įtarimo. Galų gale jo sąžinė nugalėjo ilgesį ir geismą, bet jam teko išnešti paveikslą iš namų.“ Prisiminkime *Šv. Joną* ir jo transformaciją į *Bakchą* [67], ir galbūt patikėsime Leonardo pasakojimu.

Tačiau tuo pat metu Leonardo kaip niekas kitas gerai žinojo, kad menininko aistra kurti, iškelti kitą tikrovę susiduria su negailestingais išraiškos priemonių apribojimais. Jaučiu, jog jo užrašuose galime išgirsti Luciano Freudo nusivylimo, kad sukuriamas tik paveikslas, aidą: „Tapytojai dažnai puola į neviltį (...) pama-

tę, kad jų darbams trūksta apimties ir gyvumo, būdingo veidrodyje matomiems daiktams (...) tačiau nutapytas daiktas negali atrodyti toks apvalus, kaip atspindys veidrodyje (...) nebent į abu žiūrėtume tik viena akimi."

Galbūt ši ištrauka atskleidžia pagrindinę didelio Leonardo nepasitenkinimo savo menu, jo nenoro pasiekti lemiamą pabaigos momentą priežastį: visos dailininko žinios ir fantazija nenaudingos; jis tapo tik plokščią paveikslą. Tad nenuostabu, kad, amžininkų liudijimu, senatvėje jis labai nekantriai darbuodavosi teptuku ir pasinėrė į matematiką. Matematika jam padėjo tapti tikruoju kūrėju. Šiandieną mes skaitome apie Leonardo „skraidymo mašinos" projektą, nors jo užrašuose tokių žodžių nerasime. Iš tikrųjų jis norėjo sukonstruoti skrendantį paukštį, o gerai žinomas meistro pažadas, kad paukštis *skris,* skamba džiugiai. Jis neskrido. Ir tuoj po to, Michelangelo ir Raphaeliui kuriant savo garsiausius darbus, Leonardo apsistoja Vatikane, ginčijasi su vokiečiu veidrodžių gamintoju ir prijaukintam driežui pritaiso sparnus bei barzdą, kad šis gąsdintų lankytojus. Jis sukūrė drakoną, tačiau tai tebuvo aikštinga užuomina į Prometėjo gyvenimą. Pretenziją būti kūrėju, daiktų autoriumi, iš tapytojo perėmė inžinierius, menininkui palikdamas tik menką paguodą kurti svajones.

## II

ŠIS LEMTINGAS SKIRTUMAS buvo įvardytas dar IV a. pr. Kr., kai graikai atrado ir apibrėžė „tikrovės imitavimą". Nedaug svarstymų apie vaizdavimo filosofiją yra įtakingesni už svarbųjį *Valstybės (Republic)* fragmentą, kuriame Platonas lygina paveikslą ir veidrodžio atspindį. Nuo tada šis palyginimas nuolat persekioja meno filosofiją. Tikrindamas savo idėjų teoriją Platonas priešpriešina tapytoją ir dailidę. Dailidė, gamindamas lovą, paverčia lovos idėją, ar sąvoką, materija. Tapytojas, viename iš savo paveikslų vaizduojantis dailidės pagamintą lovą, tik kopijuoja tos vienos lovos išvaizdą. Taigi jis yra dvigubai nutolęs nuo idėjos. Metafizinės Platono užuominos, smerkiančios dailę, mūsų nedomina. Jo teiginį įmanoma išversti į kalbą, neoperuojančią Platono idėjomis. Jei jūs skambinate dailidei norėdami užsakyti lovą, jis turi žinoti, ką tas žodis reiškia, arba, kalbant šiek tiek pedantiškai, kokius baldus implikuoja sąvoka „lova". Tapytojui, vaizduojančiam kambario interjerą, nereikia kvaršinti galvos dėl priešais jį esančių daiktų pavadinimų, naudojamų prekiaujant baldais. Jam svarbu ne sąvokos ar rūšys, o konkretūs daiktai.

Būtent todėl, kad argumentai atrodo tokie įtikinami, turėtume atidžiai juos tikrinti. Ar iš tikrųjų yra toks didelis skirtumas tarp dailidės, gaminančio lovą, ir ją

vaizduojančio tapytojo? Tikrai ne išraiškos priemonės yra šio skirtumo priežastis. Prieš gaminant, paprastai lova pirmiausia suprojektuojama, nubraižomi jos brėžiniai. Šiuo atveju Platonui tektų pripažinti ir tiesioginį projektuotojo ryšį su Idėjų pasauliu, nes jis taip pat imitavo lovos idėją, o ne apgaulingą tikrovę. Tačiau Innesso nutapyto traukinių depo pavyzdys ankstesniame skyriuje rodo, kad konkrečiu atveju neįmanoma pasakyti, ar piešinys yra instrukcija, ar imitacija. Lovų piešiniai pardavimo kataloge gali reikšti, jog tokie baldai bus gaminami pagal užsakymą, arba kad jie jau yra pagaminti; iliustruotame anglų kalbos žodyne tai gali būti „ikoninis ženklas", žodžio reikšmės perteikimo priemonė.

Kuo ilgiau galvojame apie garsiąją Platono ribą tarp gaminimo ir vaizdavimo, tuo labiau ji blunka. Platonas kalba apie dailininką, „tapantį ir vadeles, ir žąslus". Jis mano, jog tapytojui, priešingai nei raiteliui ar pakinktų meistrui, nebūtina išmanyti šiuos dalykus. Tai – abejotinas teiginys netgi tapytojų atveju. Bet ką pasakytume apie skulptorių, kuris, kaip darė daugelis, savo marmuriniam arkliui uždeda tikrus metalinius žąslus? O skulptorius, vaizduojantis ant lovos gulintį žmogų? Ar jis – ne kūrėjas?

Ar tikrai skulptoriaus lova visada tėra atvaizdas? Jei šiuo žodžiu norime pasakyti, kad ji nurodo kažką kita, kad tai – ženklas, viskas, be abejo, priklauso nuo konteksto. Pastatydami lovą parduotuvės vitrinoje paversite ją ženklu. Tiesa, jei tai – vienintelė jos paskirtis, galite pasirinkti niekam kitam netinkamą lovą. Galite taip pat pasidaryti kartoninį maketą. Kitaip tariant, tarp Platono vadinamosios „tikrovės" ir vadinamosios „išvaizdos" yra švelnus ir nuoseklus, nuo funkcijos priklausantis perėjimas. Scenoje, kaip ir parduotuvės virtinoje, tikra lova gali stovėti greta prastų imitacijų ar ant uždangos nupieštų baldų. Bet kuris iš šių daiktų gali tapti mums ženklu, jei ieškome informacijos apie simbolizuojamo objekto rūšį. Kai kam, sakykime, lėktuvo maketas bus įdomus dėl jo atitikmens; vaikui jis tebus veikiantis žaislas.

Vaiko pasaulyje nėra aiškios ribos tarp tikrovės ir išvaizdos. Neįtikėčiausiems tikslams jis pritaiko neįtikėčiausius daiktus – apverstas stalas virsta erdvėlaiviu, dubuo – šalmu. Žaidimo kontekste jie pakankamai gerai atlieka savo funkciją. Dubuo „nereprezentuoja" šalmo, jis *yra* tam tikras improvizuotas šalmas, galbūt netgi naudingas. Ten, kur žmogaus ketinimai ir veiksmai laisvi, nėra griežtos ribos tarp šmėklų ir tikrovės, tiesos ir melo. Tai, ką vadiname „kultūra" ar „civilizacija", remiasi žmogaus sugebėjimu kurti, rasti netikėtų vartojimo būdų ir pagaminti dirbtinius pakaitalus.

Žodis „dirbtinis" mums atrodo be galo nutolęs nuo dailės. Tačiau taip buvo ne visada. Sumanių amatininkų darbų sąrašuose mituose ir pasakojimuose yra brangių žaislų ir paslaptingų mašinų, dirbtinių čiulbančių paukščių ir trimitus pučian-

čių angelų. O kai žmogus nustojo žavėtis išmonėmis ir ėmė garbinti gamtą, į talką pasikvietė sodininką, kuriantį dirbtinius ežerus, dirbtinius krioklius ir net dirbtinius kalnus. Juk žmogaus pasaulis susideda ne vien iš daiktų; tai – simbolių pasaulis, kur ribos tarp tikrovės ir fantazijos iš tikrųjų nėra. Garbės svečias, dėdamas pirmąjį pamatų akmenį, tris kartus stukteli jį sidabriniu plaktuku. Plaktukas tikras, o smūgis? Šioje prieblandoje, simbolių zonoje, tokių klausimų niekas neklausia, todėl nereikalingi ir atsakymai.

Lipdydami sniego senį, greičiausiai nesijaučiame konstruoją žmogaus šmėklą. Tiesiog darome žmogų iš sniego. Klausiame ne „Ar vaizduosime jį rūkantį?“, o „Ar duosime jam pypkę?“ Sėkmingam rezultatui tikra pypkė tiks taip pat ar net geriau už simbolinį pagaliuką. Tik jau baigę jį galime iškelti idėją, kad sniego senis į ką nors panašus. Galime paversti jį portretu ar karikatūra, arba, pastebėję kam nors būdingus bruožus, juos išryškinti. Tačiau aš tvirtinu, jog darymas visuomet eina anksčiau už priderinimą, kūryba anksčiau už referenciją. Visai tikėtina, jog savo sniego seniui duosime tikrą vardą, vadinsime jį „Albertu“ ar „Alfonsu“, ir gailėsimės jo, kai ims tirpti ir smukti.

Bet argi mes visai niekuo nesiremiame, darydami sniego senį? Argi neformuojame savo kūrinio pagal žmogaus idėją, kaip Platono dailidė, kopijuojantis lovos idėją? Arba, jei atmetame šią metafizinę interpretaciją, negi neimituojame galvoje saugomos žmogaus idėjos? Tai – tradicinis atsakymas, tačiau ankstesniame skyriuje sužinojome, kad jo nepakanka. Pirma, tai paverčia sukurtą objektą tikslia to, ko niekas nėra matęs, sniego senio, kurį lyg ir nešiojame savo galvoje prieš jam įsikūnijant, kopija. Dar daugiau, toks pirminis sniego senis neegzistuoja. Iš tikro mums greičiausiai knieti formuoti sniegą ir dailinti jo tūrius, kol atpažįstame žmogų. Sniego krūva yra pirmoji schema, kurią tobuliname tol, kol ji ima atitikti minimalų mūsų apibrėžimą. Žinoma, tai – simbolinis žmogus, tačiau vis tik žmonių rūšies, sniego senių porūšio narys. Taigi aš tvirtinu, jog studijuodami simbolizmą mes kaip tik ir sužinome, kad šių apibrėžimų ribos mūsų sąmonėje yra lanksčios.

Tai ir vėl tikra problema. Platonui ir jo pasekėjams apibrėžimai buvo kažkas, duota iš aukščiau. Žmogaus, lovos ar dubens idėja buvo amžiams griežtai apibrėžta nepalenkiamais įstatymais. Dažniausių meno filosofijos ir simbolizmo filosofijos nesusipratimų pėdsakai veda būtent prie šio baugaus išeities taško. Jei sutiksite su teiginiu, kad egzistuoja griežtos daiktų klasės, jų atvaizdus jums teks apibūdinti kaip iliuziją. Tačiau kieno iliuziją? Koks tapytojo, vaizduojančio kalną, uždavinys – ar jis kopijuoja konkretų kalną, atskirą klasės narį, kaip daro topografai, ar išdidžiai kopijuoja universalų modelį, kalno idėją?

Suprantama, tai – nereali dilema. Mes patys nusprendžiame, kaip apibrėžti kalną. Galime pavadinti kalnu kurmiarausį, arba paprašyti savo sodininko, kad supil-

tų kalną. Galime sutikti dėl pirmojo ar antrojo pagal savo norus ir užgaidas. Klaidinga manyti, jog tikrovei būdingi tokie bruožai, kaip kalnai, ir kad apžiūrinėdami vieną kalną po kito pamažu išmokstame apibendrinti ir suformuoti abstrakčią kalniškumo idėją. Matėme, kad ir filosofija, ir psichologija sukilo prieš šį garbingo amžiaus požiūrį. Nei mąstydami, nei suvokdami mes neišmokstame apibendrinti. Mes išmokstame smulkinti, artikuliuoti, pastebėti skirtybes ten, kur anksčiau tebuvo tik nediferencijuota masė.

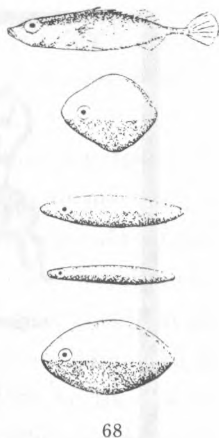
## III

NĖ VIENA mokslo sritis per pastaruosius kelis dešimtmečius neprogresavo taip ryškiai, kaip, mano manymu, smegenų gebėjimo sistemiškai skirstyti informaciją tyrimas. Vieną protu visiškai nepažinto proceso aspektą mums atskleidė psichoanalizė, kitą – gyvūnų elgesio tyrimai.

Ankstesniame skyriuje į talką kviečiausi viščiukus, kurie atpažino savo lesalo padėklus ne pagal spalvą, o pagal santykį. Tuo tarpu galėtume teigti, jog jų motina višta greičiausiai perėtų marmuro kiaušinį, pigmalioniškai tikėdamasi, kad jis atgis. Tokį elgesį mokslininkai tyrė stebėdami žuvėdras. Jei iš žuvėdros lizdo išimsime kiaušinį ir padėsime netoliese, ji jį susigrąžins. Ji taip pat susigrąžins kitus apvalius daiktus – akmenukus ar bulves, panašius į kiaušinį savo forma ir faktūra – tačiau nelies kampuotų ir minkštų objektų. Žuvėdrai kiaušinį primenančių daiktų klasė yra platesnė nei mums. Jos skirstymo sistema yra šiek tiek per plati, ir dėl to galimos klaidos, tačiau tai nėra visiška laisvė. Norėdamas apgauti žuvėdrą, mokslininkas žaidžia būtent klasifikavimu. Aišku, jis negali padaryti kiaušinio, kuris atitiktų jo paties apibrėžimą, tačiau jis gali padaryti žuvėdros apibrėžimą atitinkantį kiaušinį ir stebėti paukščio reakciją į atvaizdą ar klastotę.

Pastaraisiais metais toks imitacijų ir atvaizdų gaminimas tapo naudingiausiu gyvūnų elgesio tyrinėtojo įrankiu. Po jaudinančių Konrado Lorenzo atradimų tiriant įgimtą gyvūnų reakciją į tam tikrus signalus, mokslinė laboratorija pavirto menininko dirbtuve. Atlikdamas gerai žinomų eksperimentų seriją, N. Tinbergenas pagamino dyglių imitacijas šių žuvų patinėlių reakcijai tirti [68]. Natūralistinė imitacija juos nelabai tesudomindavo, nebent ji būdavo raudonu pilvu, o karikatūra su dideliu raudonos spalvos plotu sukeldavo audrą. Iš tikrųjų, kai kuriais atvejais imitacijos veikiau daug stipriau, nei tikri objektai – jose vadinamieji „relizeriai“ atskleidžiami grynesne, lengviau atpažįstama, gyvenimiškose situacijose nesutinkama forma. Tačiau kartais ir gyvenimas iškrečia pokš-

tų, ypač gyvūnams nelaisvėje. Tinbergeno dyglės savo akvariume užimdavo kovinę poziciją kaskart, kai pro šalį pravažiuodavo raudonas pašto sunkvežimis – jų smegenyse raudona reiškia pavojų ir konkurenciją.



68

Laikydamiesi abstrahavimo teorijos būsite priversti sakyti, kad žuvėdra žinojo, ką bendra turi bulvės ir kiaušiniai, ar kad dyglė apibendrino faktus apie raudonų dyglių grėsmę ir nusprendė, jog tai galioja ir raudoniems sunkvežimiams. Nežinau, ar kas nors kada nors laikėsi šios nuomonės, tačiau turime šį tą išsiaiškinti, jei norime stoti į dvikovą su idėja, kad simbolio ar atvaizdo kūrimas yra tam tikras abstrahavimo žygdarbis. Priešingai. To negalėtų būti, jei ir mes nebūtume linkę plėsti daiktų klases, viršydami jų racionalias ribas – jei nereaguotume į minimalias užuominas.

Aš, beje, netikiu, kad studijuojant žuvėdras vieną dieną bus galima įminti Raphaelio paslaptį. Visiškai sutinku su tais, kurie skatina nedaryti skubotų išvadų apie įgimtas žmogaus reakcijas – ar jie būtų rasistinės, ar Jungo stovyklos atstovai. Žmogaus orumas, kaip jautė Pico della Mirandola, slypi būtent jo protėjiškame sugebėjime keistis. Mes – ne automatai, pradedantys veikti įmetus monetą, nes, kitaip nei dyglės, turime tai, ką psichoanalitikai vadina „ego“, tikrinantį tikrovę ir suteikiantį pasąmonės impulsams formas. Taigi mes galime likti sąmoningi iš dalies pasiduodami suklastotoms monetoms, simboliams ir pakaitalams. Dvilypė mūsų prigimtis, balansuojanti tarp instinktyvumo ir racionalumo, atsiskleidžia tame dvilypiame simbolizmo pasaulyje, kur noriai pamirštamas nepasitikėjimas.

Turėtų užtekti vieno pavyzdžio. Galima teigti, ir buvo teigiama, kad mes ypač greitai reaguojame į tam tikras, mūsų išlikimui biologiškai svarbias konfigūracijas. Anot šios teorijos, atpažinti žmogaus veidą ne vien išmokstama – remiamasi tam tikru įgimtu polinkiu.

Vos tik kas nors bent kiek panašaus į veidą atsiduria mūsų regos lauke, suklūstame ir reaguojame. Visi esame patyrę būseną, kai karščiavimas ar nuovargis atpalaiduoja mūsų reakcijų vadžias ir staiga pasirodo, kad bauginančiai šypsodamasis piktai ar gašliai žiūri tapetų ornamentas. Anglų humoristas Fougasse'as protingai pasinaudojo šia mūsų silpnybe matyti veidus gindamas funkcionalesnių baldų idėją [69]. Objektyviai ši kėdė nepanaši į kokią nors žinomą fizionomiją, bet turint omenyje minėtą mūsų polinkį spręsti iš užuominų, galima manyti, kad dailininkas gal tik po to pastebėjo, jog netyčia sukūrė veidą. Mūsų polinkis daiktuo-

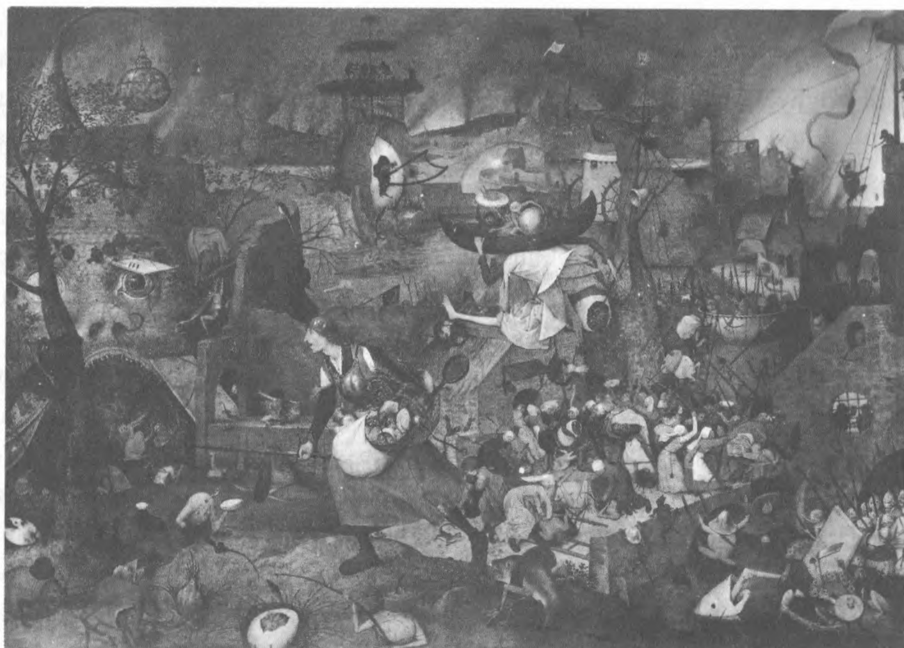



69. FOUGASSE. *Atsitiktinumas ar projektas?*



70. PICASSO. *Babuinas su jaunikliu*. 1951. Bronza

se atrasti veidus drąsiai išnaudotas Brueghelio *Dulle Griet* [71]. Čia dešinėje esantis vienalangis pastatas tampa godžiu veidu, kurį dar paryškina sugretinimas su realistiškesniu pragaro nasrų vaizdu. O ar kalba ir metaforos neliudija, kad subjektyviai su akių, burnos ar veido idėjomis siejamų daiktų klasė yra daug plates-



71. BRUEGHEL. *Dulle Griet išprotėjusi Mėgė*. 1562

nė už anatomines sąvokas? Pasidavus jausmams, langas gali tapti akimi, o ąsotis turėti burną; būtent sąmonė reikalauja atskirti siauresnę tikrovės klasę nuo platesnės metaforų klasės, nubrėžti ribą tarp vaizdinio ir realybės.

Automobilio žibintai pasirodo esą spindinčių akių pora, galime juos taip ir pavadinti. O dailininkas pasinaudoja šiuo panašumu darydamas transformacijos stebuklus. Kurdamas bronzinį babuiną su jaunikliu [70] Picasso pasielgė būtent taip. Galbūt iš savo vaikų kambario paėmęs žaislinę mašiną jis pavertė ją babuino snukiu. Mašinos kapotas ir stiklas jam atrodė tarsi veidas, ir šis naujas klasifikavimo aktas įkvėpė išbandyti atradimą. Šiuo, kaip ir daugeliu kitų atvejų, dailininko atrasta netikėta mašinos transformacija mus veikia dvejopai. Mes ne tik sekame juo ir šią mašiną matome kaip babuino galvą, bet ir palaipsniui mokomės naujai artikuliuoti pasaulį, atrandame naują metaforą, o tinkamai nusiteikę galime staiga pastebėti, kad kelią užtvėrę automobiliai žiūri būtent su ta Picasso klasifikavimo atskleista beždžioniška šypsena.

## IV

AŠ KALBĖJAU apie klasifikavimą, tačiau psichologijoje šis procesas dažniau vadinamas „projektavimu“. Sakome „projektuojame“ gerai žinomą veido formą į mašinos pavidalą, lygiai kaip projektuojame gerai žinomus atvaizdus į šiek tiek panašius debesis. Ne naujiena, kad tokiu mūsų polinkiu šiuolaikinė psichiatrija naudojasi kaip diagnostiniu įrankiu. Vadinamojo „Rorschacho testo“ metu prašoma interpretuoti standartines rašalo dėmes [72]. Ta pati dėmė vadinama šikšnosparniu arba drugeliu, nekalbant jau apie begalę kitų variantų, išvardytų gausioje literatūroje apie šį tyrimo metodą. Pats Rorschachas pabrėžė, jog įprastas suvokimas arba įspūdžių skirstymas mintyse ir „projektavimo“ sąlygotas interpretavimas beveik nesiskiria. Jei suvokiame, kad vyksta skirstymo procesas, sakome „interpretuoju“, jei ne, sakome „matau“.



*72. Rorschacho rašalo dėmė*

Šiuo požiūriu vadinamasis „atvaizdas“ ir vadinamasis „tikrovės objektas“ vienas nuo kito greičiau skiriasi laipsniu, o ne rūšimi. Pirmykščiam žmogui į gyvūną panašus medžio kamienas ar uola gali tapti tam tikros rūšies gyvūnu.

Mintis, kad projektavimo mechanizmas, mintyse atliekamo skirstymo sistema, galbūt yra dailės ištakos, nenauja. Daugiau kaip prieš penkis šimtus metų savo raštuose ją pirmą kartą išreiškė Leonas Battista Alberti. Ištrauka mažai žinoma, nes ji – ne iš populiarios Alberti knygos apie tapybą, o iš trumpo jo traktato apie skulptūrą, *De Statua:*

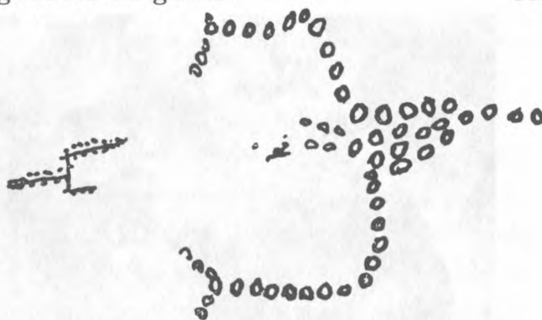
„Manau, kad menai, siekiantys pamėgdžioti gamtos kūrinius, atsirado taip: medžio kamiene, žemės grumste ar kokiame kitame daikte vieną dieną atsitiktinai buvo atrasti tam tikri kontūrai, kurie vos vos pakeisti atrodytų nuostabiai panašūs į kokį nors tikrą objektą. Tai pastebėję žmonės pabandė sužinoti, ar nebūtų galima papildant ar šalinant kompensuoti trūkumus ir sukurti tobulai panašų objektą. Taip, derindami ir atrinkdami detales bei plokštumas pagal patį objektą, žmonės pasiekė, ko norėjo, ir ne be malonumo. Nuo tada žmogaus sugebėjimas kurti atvaizdus sparčiai augo, kol jis išmoko perteikti panašumą į bet kokį objektą net tada, kai žaliava nepadėdavo jam nė menkiausia linija."

Šiandien, mąstant apie ištakas, mums trūksta Alberti drąsos. Nė vienas iš mūsų nedalyvavo „kuriant pirmąjį atvaizdą". Nepaisant to, manau, kad Alberti teorija apie projektavimo vaidmenį formuojantis dailei verta dėmesio. Yra bent viena sritis, patikrinanti ir patvirtinanti, koks svarbus pirmykščiam žmogui buvo atsitiktinio panašumo atradimas– tai atvaizdai, kuriuos visos tautos projektuoja į nakties dangų. Vargu ar reikia kalbėti apie kerintį šių atradimų poveikį. Pabiriame šviečiančių taškų spiečiuje rasti gyvūno atvaizdą buvo tas pat, kas įsivaizduoti jį valdant tą dangaus plotą ir visus sutvėrimus jo įtakos sferoje. Žinome, jog tokiam sutapatinimui inspiruoti užtekdavo menkiausio panašumo. Nuo tada, kai prieš keletą tūkstantmečių žvaigždynams buvo suteikti zodiako vardai, jų forma pakito. Tačiau niekada nebuvo lengva surasti aviną ar skorpioną, liūtą ar jautį. Žinome, kad skirtingos gentys į šį pirmąjį Rorschacho testą projektuodavo skirtingus atvaizdus. Ir iškalbingiausia yra palyginti įvairias tos pačios žvaigždžių grupės interpretacijas.

Senovėje Liūtu pavadintas žvaidždynas gali būti geras pavyzdys: jei žiūrėsite į jį atitinkamai nusiteikę, linijomis sujungę pagrindines tos grupės žvaigždes išvysite liūtą ar bent jau keturkojį [73]. Pietų Amerikos indėnams atrodė kitaip. Liūto jie nematė, nes nekreipė dėmesio į tai, ką mes pavadintume gyvūno uodega ir užpakalinėmis kojomis, o likusią dalį pavertė iš viršaus matomu vėžiu. Prieš kokius penkiasdešimt metų etnologas Koch-Grünbergas sumanė paprašyti patyrusių indėnų medžiotojų nupiešti jam nakties dangų. Vienas schemiškai pavaizdavo pagrindinius žvaigždynus, ir jo vėžį lengva atpažinti [74]. Kitos genties indėnas



73. *Liūto žvaigždynas*



*Jis pavaizduotas*

74. *Miriti-tapuyo indėno* 75. *Kobėua indėno*

parodė daugiau fantazijos ir mažiau dėmesio tikrai žvaigždžių padėčiai [75]; jo vėžys dar tikroviškesnis, o tai liudija, kaip noriai žinomo gyvūno išvaizdą jis projektavo į žvaigždyną.

Jei pasigilintume į tai, kaip šie vaizdai danguje vis dar veikia Vakarų žmogaus fantaziją, tikriausiai palankiau žiūrėtume į Alberti prielaidą, kad projektavimas buvo viena iš dailės ištakų. Įtemptoje situacijoje pirmykštis žmogus greičiausiai taip pat noriai kaip mes projektavo savo baimes ir viltis į bet kurį tokiai identifikacijai nors kiek tinkamą pavidalą. Ne tik nakties dangus, bet ir visa, ko nebuvo galima kitaip klasifikuoti, galėjo tapti tokiais pavidalais. Aš bent jau nežinau, kodėl negalima išplėsti šios mūsų teorijos ir pritaikyti ją keistiems uolų dariniams, įtrūkimams ir gysloms olų sienose. Argi negali būti taip, kad žmogus pirma „atrado“ jaučius ir arklius tuose paslaptinguose urvuose, ir tik vėliau užfiksavo bei išryškino juos spalvomis?

Tiesa, gerai žinomos Abbé Breuil'io akvarelinės kopijos, dažnai naudojamos kaip iliustracijos, tokį aiškinimą daro visiškai neįtikinamą. Tačiau jo tikslas buvo atskirti spalvotą siluetą nuo akmens paviršiaus. Kaip tas paviršius atrodė ledynmetyje, kaip jis buvo apžėlęs samanomis ar aptaškytas vandeniu, mes niekada nesužinosime. Žirgo reljefo iš Kap Blano [76] nuotraukoje galbūt geriau matosi, kaip žmogaus sukurtos figūros radosi iš netaisyklingos uolos. Sutinku, jog yra priešistorinių piešinių, pavyzdžiui, žymūs Lasko šedevrai, kurie atrodo per daug taisyklingi ir apgalvoti, kad būtų atsitiktinumo ar projektavimo rezultatas. Bet jie, žinoma, nėra olų piešinių pradžia. Prieš juos turėjo praslinkti tūkstančiai piešimo praktikos metų. Svarbu šią prielaidą turėti omenyje, nes natūralistinis olų menas dažnai pateikiamas kaip argumentas bandant paneigti nuomonę, jog išvaizdos imitavimas yra sudėtingas ir vėlyvas pasiekimas, tradicijų ir mokslo rezultatas. Taip mąstant olų menas ir jam artima bušmenų dailė sukėlė toli siekiančių spekuliacijų apie šių primityvių medžiotojų





76. *Arklys.* Priešistorinis, iš Kap Blano netoli Les Eyzies (Dordongne)

psichologijos struktūrą, slėpiningas jų vaizduotės jėgas, numanomą, logikos nesugadintą ir analitinio mąstymo nenuniokotą regimojo pasaulio supratimą. Tačiau tokios evoliucionistinės idėjos, labai patraukliai skambėjusios XIX a., dabar iš visur traukiasi. Geriausia darbinė hipotezė tokiu atveju yra prielaida, jog urvinis žmogus nedaug skyrėsi nuo mūsų ir biologiškai, ir psichologiškai. Todėl nėra pagrindo manyti, kad tiems ankstyviesiems meistrams negaliojo schemos ir korekcijos taisyklė. Jei jau žmogus kartą atrado kur nors uoloje gyvūno pavidalą, kaip indėnai atrado žvaigždėse vėžį, jam turėjo būti lengviau jį perkelti ir priderinti, o vėliau gentis ar kerėtojų kasta, atlikusi kokį nors magišką ritualą, įgijo ypatingą sugebėjimą kurti tokius atvaizdus. Šiuo požiūriu mums žinomas olų menas gali būti bet koks, tik ne primityvus. Galbūt tai – netgi labai išplėtotas stilius. Tačiau projektavimo prioritetas vis tik gali nulemti stiliaus bruožus. Daug kartų įsitikinome, kokią didelę reikšmę galutiniam produktui turi dailininko išeities taškas. Schema, kuria atvaizdas remiasi, yra ženkli ir galutiniame variante. Peršasi išvada, kad nuostabiausias olų meno bruožas, geometrinio griežtumo stoka, taip gali būti susijęs su savo to-

limomis pirmtakėmis – neapibrėžtomis formomis, kurias atrado ir tobulino viena kitą keičiančios kartos.

Galbūt ankstyvųjų medžiotojų gyvenimo sąlygos paskatino juos ieškoti gyvūnus primenančių pavidalų šventose olose, o ne kurti jų atvaizdus, atidžiai apžiūrinėti neaiškias dėmių ir šešėlių formas, ir tikėtis juose atpažinti bizoną, panašiai kaip medžiotojas atidžiai apžvelgia dulkėtas lygumas, tikėdamasis išvysti grobį. Jie buvo labiau įgudę ieškoti, nei kurti. Galbūt šie ankstyvieji dailininkai visai nekonstravo minimalių pagalbinių atvaizdų. Geometrizuotoms schemoms reikalingi tam tikri techniniai konstruktoriaus sugebėjimai, o tokie sugebėjimai ir įpročiai, galimas daiktas, atsirado kartu su sėslios bendruomenės poreikiais. Šiaip ar taip, šie samprotavimai atitinka bendrą prielaidą, kad griežtas neolitinio meno stilius sutapo su žemės ūkio ir jo technologijos raida. Pagrindinių atvaizdų konstravimas turėjo tam tikrų privalumų, kurie toms kultūroms galbūt pasiūlė naujų metodų. Tik pagrindinių formų kūryba suteikia griežtos kontrolės galimybę, pakartojamumo saugumą – tai, ko olų dailė niekada negalėtų visiškai pasiekti.

## V

ŽINIOS apie pirmuosius atvaizdus patvirtina nuolatinį radimo ir kūrimo ryšį. Paskutiniai kasinėjimai Jeriche į dienos šviesą iškėlė prieš septynis tūkstančius metų sukurtus atvaizdus, kurie greičiausiai yra ankstyviausi žinomi portretai [77]. Tai – atvirkštinės Pigmaliono istorijos pavyzdys. Pastarojoje atgyja skulptūra, tuo tarpu čia gyvas žmogus po mirties virsta atvaizdu. Modeliuojant kaukolė buvo panaudota kaip karkasas. Ant jos meistras dėjo žemę, vaizduojančią sunykusius audinius. Galva įgijo visiškai naują, keistą pavidalą, tačiau tai vis dar buvo mirusiojo galva. Kadangi akys taip pat sunyko, menininkui teko padaryti jų pakaitalą, ir jis tam panaudojo kriaukleles. Yra žinoma, kad kitur tokios kriauklelės vartotos kaip vaisingumą reiškiantys seksualiniai simboliai. Simbolizavimo ir vaizdavimo skirtumas – funkcijos, konteksto, metaforos skirtumas. Abiem atvejais panašumai yra šiek tiek pedantiš-



77. *Aplipdyta kaukolė iš Jericho.* Apie 6000 m. pr. Kr.

kai mano vadinto „klasės išplėtimo“ išeities taškas. Čia akis primenančių objektų klasei priklausantys daiktai gali atstoti akis, nes juos įdėjus į akių vietą kaukolė staiga ima „žiūrėti“.

Taigi atvaizdas nėra tiksli kopija. Jis nebūtinai turi būti toks, koks yra vaizduojamas objektas. Jericho meistras, be abejo, nemanė, kad akys nesiskiria nuo kriauklelių, lygiai kaip Picasso babuinai neatrodė neatskiriami nuo automobilių, tačiau tam tikrame kontekste vienas gali reprezentuoti kitą. Jie priklauso vienai klasei, nes sukelia panašią reakciją.

Pasirodo, kuo ankstesni laikai, tuo šis principas yra svarbesnis. Atvaizdas vertinamas ne pagal jo tikroviškumą, o pagal veiksmingumą tam tikrame kontekste. Jis gali būti tikroviškas, jei tai padidina jo įtaigą, tačiau kitais atvejais užtenka paprasčiausios schemos, su sąlyga, kad ji išlaiko svarbiausius prototipo bruožus. Atvaizdas turi būti toks pat paveikus, kaip tikras daiktas, arba pranokti jį.

Aliaskos Nunivako genties eskimai pasakoja baisią, bet tipišką istoriją, iliustruojančią šį teiginį:

„Kartą gyveno žmogus, kurio senelė buvo galinga burtininkė. Jam vis nesisekė su kajaku, kuris nuolat apsiversdavo, ir todėl, kai senelė mirė, jis sugalvojo panaudoti jos galias, kad savo kajaką padarytų stabilesnį. Jis nudyrė ją ir pritvirtino jos odą išskėstomis rankomis ir kojomis prie kajako apačios – ir ką gi, jis niekada nebeapvirsdavo. Tačiau, nelaimei, oda susidėvėjo ir sunyko; tada pamaldus anūkas pakeitė ją atvaizdu, kuris, pasirodo, turėjo tokį pat poveikį. Ir dabar kajakus tose vietose puošia schemiški atvaizdai, palaikantys jų pusiausvyrą“.

Ir vėl, kaip ir Jericho galvų atveju, stebime tą paslaptingą gyvenimo virsmą atvaizdu ar pakaitalu. Svarbiausia, kad atvaizdas išsaugotų ir pakartotų magiškos galios turėjusius raganos bruožus.

Magiška runa gali būti veiksmingesnis pakaitalas už natūralistinį atvaizdą. Pora schemiškų akių gali atbaidyti piktąsias dvasias, o nagų įvaizdis – apsaugoti lovą ar kėdę. Iš tiesų, mechaniškas „primityvaus meno“ tikslumas dažnai eina koja kojon su atvaizdo supaprastinimu iki plikų jo esminių bruožų. Šį polinkį paprastinti norisi laikyti tikėjimo „Pigmaliono galia“ rezultatu. Jei vaizduoti reiškia kurti, tai, be abejo, reikalinga ir apsauga nuo šios galios, lengvai tampančios nevaldoma. Nuostabi Ernsto Kriso ir Otto Kurzo knyga apie legendas, susijusias su menu ir menininkais, byloja, kad tokie būgštavimai gali būti visai pagrįsti. Visame pasaulyje pasakojama apie atvaizdus, kuriuos teko tramdyti grandinėmis, kad savavališkai nejudėtų, ir apie dailininkus, kuriems teko susilaikyti ir nedėti paskutinio štricho, kad jų kūriniai neatgytų.



78. *Seto I kaliniai.* Apie 1300 m. pr. Kr. Reljefas

Juk esame girdėję, jog dėl tikėjimo simbolių galia panašių apribojimų atsiranda kalboje ir rašte. Negalima ištarti kai kurių žodžių, nes jie užkeri, o rašytuose tekstuose negalima minėti šventųjų vardų, nes jie per daug taurūs ir galingi, kad būtų patikėti popieriui. Žinau bent vieną tokį pavyzdį, siekiantį civilizacijos aušrą. Piramidžių užrašuose visi hieroglifai, sudaryti iš pavojingų gyvūnų atvaizdų, yra praleisti arba „sutrumpinti" – skorpionas paliktas be nuodingos uodegos, liūtas perkirstas pusiau. Nereikia abejoti, jog šiame kontekste atvaizdas reiškė daugiau nei ženklą; nepalikite skorpionų kape, nes jie gali sužaloti mirusįjį.

Kalbėdami apie „stilizuotus" atvaizdus neturime pamiršti, kad tikėjimas kūryba galėjo būti paženklintas baime ir atsargumu, ir taip riboti dailininko laisvę. Egipto dailėje vėl randame garsiausią, bet taip pat ir sudėtingiausią pavyzdį; kanoninio vaizdavimo taisyklė – gerai žinomos figūros profiliu – negali būti paaiškintos vien stereotipo galia. Svetimšaliai kaliniai, nukauti priešai mūšio lauke ir vergės kartais buvo vaizduojami *en face* [78], tarsi tokiems niekingiems padarams negaliotų kai kurie tabu.

Šiuo atveju galime remtis tik savo samprotavimais, tačiau vienoje kultūroje – judaizme – religinių draudimų suvaržymai yra labai gerai dokumentuoti. Buvo teigiama, kad stabų draudimas Senajame Testamente susijęs ne tik su stabmeldystės baime, bet ir su universalesne kėsinimosi į kūrėjo prerogatyvą baime. Rabinų komentarai leidžia intalijų formos žiedus su antspaudukais, nes atvirkščias pavidalas nėra atvaizdas uždrausta prasme. Sakoma, kad Lenkijoje yra žydų bendruomenių, toleruojančių net statulėles, jei jos ne visai baigtos – pavyzdžiui, jei joms trūksta piršto. Kai kuriuose viduramžių žydų rankraščiuose yra beveidžių figūrų; manoma, kad pirmasis dailininkas, dirbęs Dūra Europo sinagogoje III a.,



79. *Izaoko aukojimas*. Sieninė tapyba, Dūra Europos sinagoga, III a.

taip pat laikėsi panašių taisyklių, vaizduodamas Izaoko aukojimą [79]. Tarpusavyje susijusiose tradicijose galima aptikti nemažai tokių būgštavimų įrodymų. Rytų Bažnyčia pripažino šventus atvaizdus, tačiau nuo tapytų ikonų atskyrė apvaliąją skulptūrą, kuri, esą, yra per daug tikroviška. Atvaizdą atmesdavo, jei buvo galima paimti jam už nosies. Tačiau net ir tapyto vaizdo erdvė buvo ribota. Bizantijoje ir Etiopijoje blogieji personažai, pavyzdžiui, Judas, niekuomet nežiūrėdavo iš paveikslo, nes bijota, kad jie gali pakenkti stebėtojui.

Tačiau argi kartais nejaučiame, jog portretai iš tikro į mus žiūri? Žinome, kad pilies ar užmiesčio namo gidas pagarbios baimės apimtiems lankytojams parodo, jog vienas iš paveikslų seks juos akimis. Norėdami to ar ne, jie suteikia atvaizdui gyvybę. Agitatoriai ir reklamų kūrėjai naudojasi natūraliu mūsų polinkiu suteikti atvaizdui „esatį" ir jį stiprina; pamatęs gerai žinomą Alfredo Leete'o 1914 m. naujokų verbavimo plakatą, kiekvienas praeivis jausdavo, kad lordas Kitcheneris kreipiasi į jį asmeniškai [80].

Ar tai reiškia, jog tikime stebuklais? Ar tikrai manome, kad atvaizdas ant sienos atgyja? Atsakymas į šį klausimą gali būti tik toks pat miglotas, kaip atsakymas į bet kokį kitą su simbolizmu susijusį klausimą. „Dabar mes geriau nei anksčiau suprantame", rašo Edwynas Bevanas savo knygoje *Šventi paveikslai (Holy Images)*, „kad žmogaus sąmonė yra keliasluoksnė, ir kad po artikuliuota intelekto teorija vis dar gali glūdėti jai svetimas tikėjimas, glaudžiai susijęs su viešai nereiškiamais jausmais ir troškimais."

Turbūt istorikui svarbiausia išmokti būtent šitą psichologijos pamoką, įsiminti tą daugiasluoksniškumą, tą taikų nesuderinamų požiūrių sugyvenimą žmoguje. Nebuvo tokio pirmykščio žmogaus evoliucijos etapo, kai viskas buvo magija; niekada vėlesnioji fazė neištrindavo ankstesniosios. Naujus požiūrius veikiau iškelia įvairios institucijos ir situacijos; į juos atsiliepti išmoksta tiek dailininkas, tiek ir jo publika. Tačiau po šiais naujais požiūriais ar nuostatomis išlieka senieji, ir, tyčia ar nejučia, jie iškyla į paviršių.

Pamenu savo apsilankymą vienoje iš karalienės Viktorijos rezidencijų, Osborne, Vaito saloje; ji iki šiol yra svarbiausias paminklas tam neįtikėtinam skoniui,

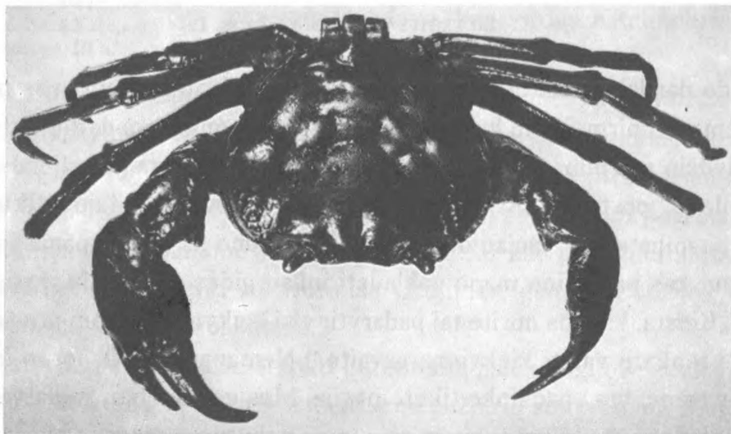



80. ALFRED LEETE. Verbavimo plakatas. 1914

kuris atrodo dar labiau nutolęs nuo mūsų ir dar sunkiau suprantamas mano kartos žmonėms nei pirmykščių kultūrų skonis. Iš eksponuojamų darbų išsiskyrė natūralaus dydžio marmurinė didelio gauruoto šuns skulptūra, karalienės numylėtinio „Noble'io" portretas. Atvaizdas tikriausiai yra sukurtas taip ištikimai, koks ištikimas buvo pats šuo, tačiau dėl spalvos nebuvimo jis atrodė panašus į iškamšą. Nežinau, kas paskatino mane paklausti mūsų gidės: „Ar galiu jį paglostyti?" Ji atsakė: „Keista, kad jūs norite tai padaryti; visi lankytojai eidami pro šalį jį glosto – mums tenka jį valyti kiekvieną savaitę." Nemanau, jog Osborno lankytojai, įskaitant ir mane, yra ypač linkę tikėti magija. Mes nemanėme, kad atvaizdas tikras. Tačiau jei nebūtų kilusi tokia mintis, mes nebūtume reagavę būtent taip – ir visai galimas daiktas, jog glostymas buvo ironiškas, žaismingas, lydimas slapto noro įsitikinti, kad šuo vis dėlto tik marmurinis.

Rašydami muziejuose „Eksponatus liesti draudžiama" – prisiminkime Noble'į – mes ne tik imamės svarbios atsargumo priemonės saugodami dailės darbus: galime ginčytis su André Malraux, kad būtent muziejus paverčia atvaizdus menu – įkurdamas naują klasę, naują klasifikacijos principą suformuoja kitonišką nuosta-

tą. Imkime bet kurį muziejaus objektą, pavyzdžiui, Riccio *Krabo formos dėžutę* iš Kresso kolekcijos [81]. Jei turėčiau ją rankoje, o dar geriau – ant savo rašomojo stalo, greičiausiai norėčiau ja žaisti, baksnoti ją savo plunksnakočiu, ar, prieštaraudamas visiems psichologų teiginiams, gąsdinčiau vaiką, kad jam palietus bent vieną popierių ant mano stalo, krabas įkąs. Kas žino, ar aštrios kojytės ir žnyplės neturėjo slėpti ir saugoti dėžutės turinio nuo smalsių pirštų? Trumpai tariant, padėtas ant stalo šis objektas priklausytų krabų rūšiai, bronzinių krabų porūšiui. Kai stebiu jį stiklinėje dėžėje, mano reakcija kitokia. Galvoju apie tam tikras renesanso realizmo kryptis, kurios veda link Palissy ir *style rustique**. Objektas priklauso renesanso bronzos dirbinių rūšiai, bronzos dirbinių, vaizduojančių krabus, porūšiui. Nenuostabu, kad mūsų dailininkai maištauja prieš tokį atvaizdo gyvybingumo atėmimą ir dar beviltiškiau ilgisi prarastos Pigmaliono galios. Tačiau vis dėlto keičiant archajinę atvaizdo kūrimo magiją į subtilesnę magiją, vadinamą „menu", mums pavyko sudaryti gal ir visai neblogą sandėrį. Jei neturėtume tos naujos „paveikslų" kategorijos, atvaizdų kūrybą vis dar ribotų įvairūs tabu. Tik svajonių pasaulyje dailininkas rado visišką kūrybos laisvę. Šį skirtumą, manau, taikliai apibendrina anekdotas apie Matisse'ą. Kai į jo studiją užėjusi dama pasakė: „Bet juk šios moters ranka yra smarkiai per ilga," dailininkas mandagiai tarė: „Ponia, jūs klystate. Tai – ne moteris, tai – paveikslas."



81. RICCIO. *Krabo formos dėžutė*. XVI a. pradžia. Bronza

*Kaimiškasis stilius *(pranc.)*

# IV

## *Mintys apie graikų revoliuciją*

Mūsų skulptoriai sako, kad jei Dedalas būtų gimęs mūsų laikais ir šiandien kurtų tokius darbus, kokie kitados išgarsino jo vardą, jis būtų išjuoktas.

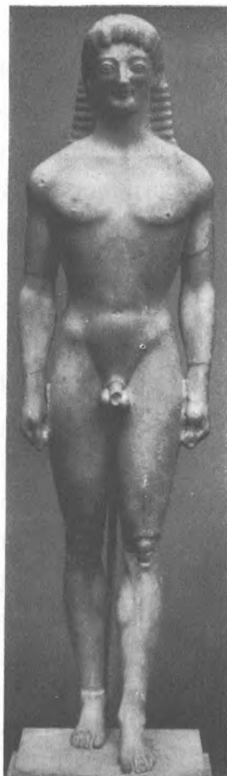
PLATONAS, *Hipijas (The Greater Hippias)*

### I

JEI MAN REIKTŲ apibendrinti pastarąjį skyrių vienu sakiniu, sakyčiau „kūryba ankstesnė už priderinimą." Anksčiau už menininko norą atkartoti regimojo pasaulio vaizdus jam kilo noras tiesiog kurti. Ir taip buvo ne tik legendinėje praeityje. Dalinai mūsų formuluotė seka iš praeito skyriaus, kur išsiaiškinome, kad pats pritaikymo procesas turi pereiti „schemos ir korekcijos" etapus. Kiekvienas dailininkas turi žinoti ir sukonstruoti sau schemą prieš pritaikydamas ją vaizdavimo reikmėms.

Matėme, jog Platonas tam prieštaravo. Savo amžininkams jis teigė, kad dailininkas gali perteikti tik „išvaizdą"; jo pasaulis – tai iliuzijų ir apgaulingų veidrodžių pasaulis. Jei dailininkas būtų kūrėjas, kaip dailidė, tiesos mylėtojai galėtų eiti su juo išvien. Tačiau būdamas šio nepastovaus jausmų pasaulio imitatorius jis veda mus tolyn nuo tiesos, ir todėl turi būti išvytas iš valstybės.

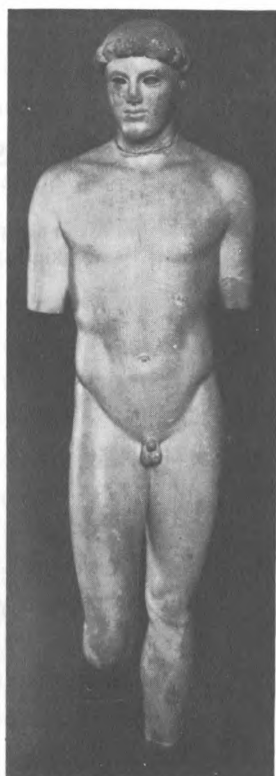
Pats Platono įtūžis, su kuriuo jis smerkia šį apgaudinėjimą, primena svarbų faktą – tuo metu, kai jis rašė, mimezė buvo naujas atradimas. Daug kritikų šiandien dėl vienokių ar kitokių priežasčių jaučia tokį patį pasibjaurėjimą, tačiau ir jie pritartų, kad visoje dailės istorijoje yra vos keletas įvykių, nuostabesnių už didįjį graikų skulptūros ir tapybos suklestėjimą, prasidėjusį VI a. pr. Kr., Platono jaunystės metais, ir trukusį iki V a. pr. Kr. pabaigos. Dramatiškos jo fazės dažnai gretinamos su epizodu iš pasakos „Miegančioji gražuolė", kai princo bučinys nutraukia tūkstančio metų prakeiksmą ir visi rūmai ima vaduotis iš slogaus miego gniaužtų. Galime stebėti, kaip nelanksčios, sustingę figūros, vadinamos *kūrais* [82], pirmiausia pastato vieną koją į priekį, paskiau sulenkia rankas [83], kaip švelnėja kaukę primenanti jų šypsena, ir kaip Persų karo laikais pagaliau sulaužoma įtemptos pozos simetrija, kūnas lengvai pasisuka ir marmuras, atrodo, atgyja [84]. Šią kaitą patvirtina ir išlikę įmantrios merginų, *korų*, skulptūros. Galų gale graikų ta-



82. *Tenėjos Apolonas.* VI a. pr. Kr. Paro marmuras



83. *Piombino Apolonas.* Apie 500 m. pr. Kr. Bronza



84. *Jaunas kretietis.* Apie 480 m. pr. Kr. Paro marmuras

pybos istorija, atsispindinti keramikos darbuose, byloja, kad V a. pr. Kr. pradžioje buvo atrasta perspektyva ir nugalėta erdvė, o IV a. pr. Kr. – šviesa. Visas šis procesas atrodo toks logiškas ir neišvengiamas, jog pasirodo lengva įvairių tipų figūras išsidėstyti tokia tvarka, kuri liudytų palaipsnį jų artėjimą prie gyvenimo. Tiesa, kurdami šią seką, archeologai klasikai ne visada sugebėjo išvengti uždaro rato pavojaus. Labiau sustingusios figūros pavadintos „ankstyvomis", o tai, kas atrodo „tikroviškai" priskirta vėlesniam laikotarpiui. Nedaug šio lemiamo periodo paminklų galima datuoti remiantis nepriklausomais šaltiniais. Tačiau, nors mūsų atveju graikų dailės istorija gali atrodyti per daug tvarkinga, pagrindinės šios stebinančios raidos linijos nustatytos neabejotinai teisingai.

Ši raida puikiai iliustruoja mūsų išvadas apie schemą ir korekciją, kūrybos pirmumą priderinimo atžvilgiu. Būtent šioje srityje amžių sandūroje Emanuelis Loewy pirmiausia išplėtojo savo teoriją apie tikrovės vaizdavimo principus graikų dailėje, kur pabrėžė konceptualių modelių pirmumą ir laipsnišką jų derinimą prie konkrečios išvaizdos. Archajinis menas pradeda nuo schemos – simetriškos, fron-

talios, tik iš vieno taško stebimos figūros, ir natūralizmo užkariavimą galima apibūdinti kaip laipsnišką tikrovės stebėjimais paremtų korekcijų kaupimą.

Geriau apibūdinti to, kas įvyko, manau, neįmanoma. Tačiau tai mažai ką paaiškina. Kodėl gi šis procesas žmonijos istorijoje prasidėjo palyginti taip vėlai? Šiuo atžvilgiu mūsų požiūris labai pasikeitė. Graikams archajinis periodas buvo istorijos pradžia, ir klasikos mokslininkai ne visai buvo atsikratę šio palikimo. Todėl jiems atrodė visai natūralu, kad dailės budimas iš primityviojo etapo sutapo su visos kitos, humanistui nuo civilizacijos neatskiriamos veiklos – filosofijos, mokslo ir draminės poezijos – suklestėjimu.

Reikėjo praplėsti mūsų istorinius horizontus ir pažinti kitų civilizacijų meną, kad suvoktume tai, kas teisingai vadinama „graikų stebuklu", ir įsisąmonintume graikų meno unikalumą. Iš tiesų būtent egiptologas Heinrichas Schäferis praplėtė Loewy atradimus ir analizuodamas egiptiečių regimojo pasaulio vaizdavimo būdus iškėlė graikų pasiekimus. Schäferis pabrėžė, jog tam, kad būtų kuo tiksliau „atkartota" išvaizda, graikų dailininkų įvestos „korekcijos" yra gana unikalus reiškinys dailės istorijoje. Tai – toli gražu ne natūralus procesas, o greičiau didelė išimtis. Ir suaugusieji, ir vaikai visame pasaulyje natūraliai remiasi schemomis, vadinamuoju „konceptualiuoju menu". Taigi paaiškinti reikia kaip tik tą nelauktą atotrūkį nuo tradicijos, išplitusį ne tik Graikijoje, bet ir kitose pasaulio šalyse.

## II

ISTORIKAI išmoko atsargiai vartoti žodį „paaiškinti". Akivaizdu, kad istorikas, kitaip nei mokslininkas, negali patikrinti savo paaiškinimo sistemiškai keisdamas eksperimento sąlygas. Tačiau tai neatima iš jo galimybės prieštarauti klaidingiems aiškinimams, tokiems kaip „žmonijos evoliucija" ar „graikų dvasia", bei ieškoti konkrečių veiksnių, lėmusių vieno ar kito tikrovės vaizdavimo būdo pasirinkimą. Vargu ar žmonija pasikeitė nuo archajinės Graikijos laikų, ir būtent dėl to galime tikėtis suprasti šiuos veiksnius iškėlę paprastą klausimą: kaip atvaizdo funkcija veikia jo formą.

Vos tik imame žiūrėti į dailę iki graikų iš šio taško, gerai žinomas vaikų ir senovės rytiečių konceptualių dailės metodų palyginimas mus nuvilia. Funkcijos požiūriu mūsų amžiaus vaikų dailė yra vienas iš prasčiausių pavyzdžių. Vaikai piešia dėl labai painių priežasčių ir tikslų. Jie auga mūsų pasaulyje, kur piešinys atlieka daugybę funkcijų: portretuoja, iliustruoja, dekoruoja, sukelia ar išreiškia emocijas. Mūsų vaikai varto iliustruotas vaikiškas knygas ir žurnalus,

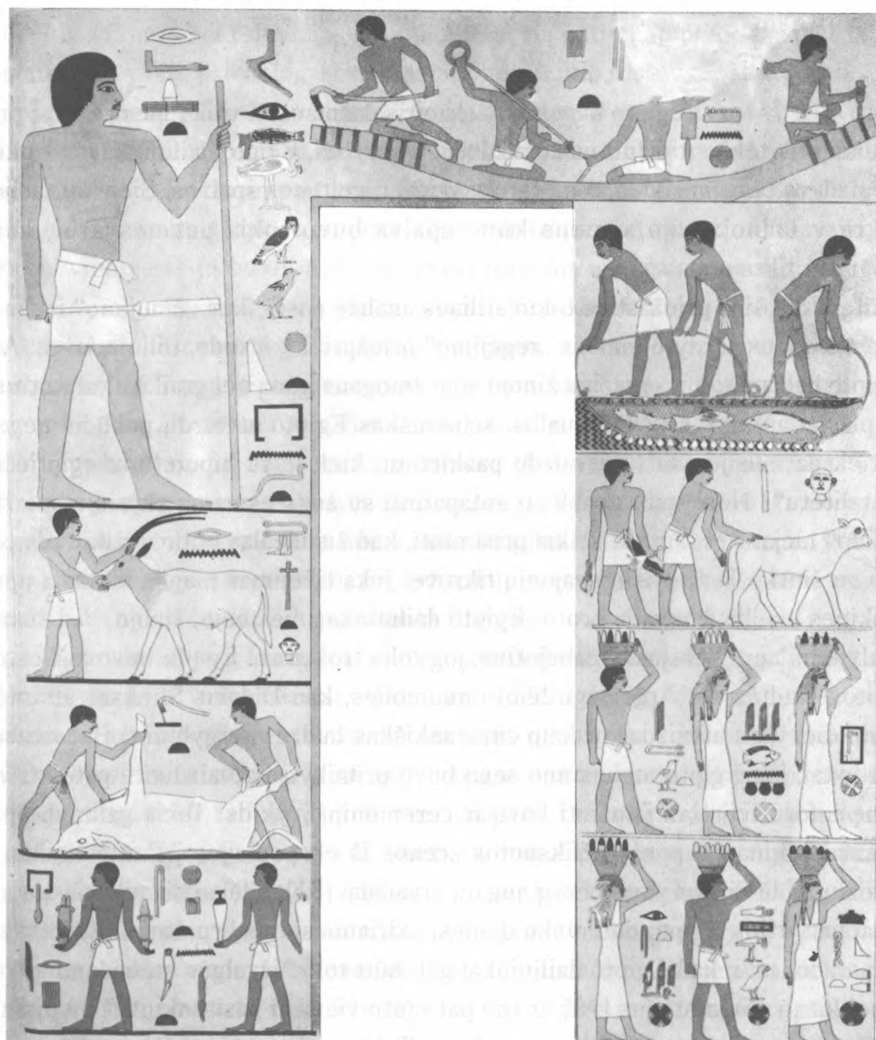
žiūri kino filmus bei televiziją, ir jų piešiniai šią patirtį atspindi dar įvairiau, nei įsivaizduoja vaikų psichologai. Vertinant „mozaikinio testo“ rezultatus aukštą pažymį gavo vaikas, duotomis geometrinėmis formomis pavaizdavęs iš nugaros matomą lapę, stebinčią kažką priešais save. Be jokios abejonės, tai – išradingas sprendimas, ir įvertinimas tikrai pelnytas, tačiau labai abejotina, ar šis vaikas kada nors yra matęs lapę tokia poza. Greičiausiai jis vartė iliustruotas vaikų knygas, ir vienoje iš jų buvo mozaikai gerai tinkama schema. Vaikai piešia tokius piešinius žaisdami, norėdami pasirodyti ar klausydami ramybės norinčių mamų. Jie nuolat stebi ir pritaiko suaugusiųjų pasaulio normas ir schemas, nors ne visi išmano tiek daug, kiek keturmetis vokiečių filosofo sūnus, kuris, paklaustas apie jo piešinį „Kas čia?“, atsakė – „Garlaivis.“ „O ta keverzonė?“ – „Tai – menas.“ Suaugusieji, be abejo, pritars tokiai „kūrybinei veiklai“, ir vaikas greitai įsitikins, kad saugiau yra rodyti savo kaprizus popieriuje, nei tikrame gyvenime. Bet pati tokios savivalės idėja suponuoja įsitikinimą, jog menas yra savotiškas kvailio rojus, vaiduoklių pasaulis, kur mes įgyvendiname savo svajones; kaip tik šiam įsitikinimui ir priešinosi Platonas.

Tirdami formos ir funkcijos santykį šiuolaikinėje aplinkoje, galime daugiau pelnyti perėję iš vaikų meno į aiškiau apibrėžtą žaidimų kontekstą. Čia žaidėjo vaizduotę griežtai riboja atvaizdo ar simbolio paskirtis. O jai svarbiausia vienas dalykas: aiškūs skirtumai. Visai nesvarbu, ar šaškių lentos langeliai yra balti ir juodi, ar raudoni ir žali, svarbu, kad jie skiriasi. Tas pat pasakytina ir apie rungtyniaujančių figūrų spalvas. Kiek skirtingų bruožų turės pačios figūros priklauso nuo žaidimo taisyklių. Žaisdami šaškėmis, kur kiekvienam žaidėjui reikalingos tik dviejų rūšių figūros, uždedame vieną šaškę ant kitos ir patys pasidarome valdoves. Šachmatuose skiriame daugiau rūšių; tačiau nė vienam šachmatų figūrų meistrui nesvarbi tikroji bokštų ir rikių, žirgų ir karalių išvaizda, jam labiausiai rūpi sukurti kuo aiškesnius skiriamuosius figūrų bruožus. Jei šie skirtumai pakankamai aiškūs, jis gali duoti valią savo vaizduotei. Pasirinkau šį gana tolimą pavyzdį, nes juo remdamiesi, apeidami panašumo ar vaizdavimo klausimus, galime patyrinėti artikuliaciją, skirtumų kūrimą. Tačiau mūsų kultūroje taip pat yra keletas atvejų, kai simbolių sferoje toleruojamas tam tikras „vaizdavimo“ kiekis, tačiau tik tada, kai jis netemdo simbolių paskirties reikalaujamos aiškios jų koncepcijos. Pavyzdžiui, žemėlapiai. Paprastai žemėlapių sudarinėtojas vandenį vaizduoja mėlynai, o augmeniją – žaliai. Jei žemėlapio funkcija reikalauja atskirti laukus ir miškus, jis toliau artikuliuoja žalią ir miškams pasirenka tamsesnį jos atspalvį. Jam svarbu tik parodyti šį skirtumą – „tikri“ konkretaus peizažo atspalviai jo, aišku, visai nedomina.

III

ANALIZUODAMAS Egipto kanonus, Schäferis dažniau nei vaikų meną mums primena kaip tik tokius tipizuotus atvaizdus. Pavyzdžiui, Egipto dailininkas vyrų kūnus vaizdavo tamsiai rudus, o moterų – šviesiai geltonos spalvos. Šioje situacijoje tikra vaizduojamojo asmens kūno spalva buvo tokia pat nesvarbi, kaip kartografui tikra upės spalva.

Būtent dėl šios priežasties tokio stiliaus analizė pasitelkus „žinojimo" ir „matymo" terminus ar „lytėjimo" ir „regėjimo" priešpriešą, atrodo, toli nenuves. Argi Egipto balzamuotojas mažiau žinojo apie žmogaus kūną nei graikų skulptorius? Argi plačiai aprašytas konceptualus, schemiškas Egipto atvaizdų pobūdis negali būti tiek pat susijęs su tų atvaizdų paskirtimi, kiek ir su hipotetiniu egiptiečių „mentalitetu"? Norėtųsi tą paskirtį sutapatinti su ankstesniame skyriuje aptarta „kūrimo" idėja. Bet taip pat reikia prisiminti, kad šis idealas būtinai pakinta susidūręs su šiurkščia žlugusių svajonių tikrove. Joks tikėjimas magija niekada nėra sunaikinęs sveiko žmogaus proto; Egipto dailininkas, be abejo, žinojo, kad šiame pasaulyje jis nėra kūrėjas. Neabejotina, jog toks troškimas Egipte buvo aiškesnis nei kitose kultūrose. Argi negirdėjote nuomonės, kad Didysis Sfinksas atsirado ne kaip dievybės atvaizdas, o kaip savarankiškas budrus sargybinis? Bet neabejotina ir tai, jog Egipto menas nuo seno buvo pritaikytas atvaizduoti, pateikti vizualinę informaciją bei įamžinti kovų ir ceremonijų įvykius. Tokią galimybę pakankamai įtikinamai perša užfiksuotos scenos iš ekspedicijos į Punto kraštą ir Tutmozio III iš Sirijos pargabentų augalų atvaizdai [51]. Tačiau pirmiausia šie atvaizdai patvirtina Egipto dailininkų dėmesį skiriamiesiems bruožams. Kartais atrodo paradoksalu, kad Egipto dailininkai gali būti tokie įžvalgūs stebėdami gyvūnus bei kitų rasių atstovus [78], ir tuo pat metu visiškai pasitenkinti kanoniniais vietinių gyventojų vaizdavimo stereotipais. Tačiau scheminės dailės požiūriu šis įprotis atrodo suprantamesnis. Kai tik rūšių skirtumai tampa svarbūs, schema pakoreguojama taip, kad juos perteiktų. Sumaištį šiuo atveju gali sukelti tik žodis „stebėjimas". Tarp egiptiečių greičiausiai buvo įžvalgių stebėtojų, tačiau stebėjimas visuomet turi turėti tikslą. Jų akys buvo išlavintos skirti nubiečių ir hetitų profilius, jie žinojo, kaip apibūdinti žuvis ir gėles, o stebėti tai, ko niekas neprašė perteikti, nebuvo jokio reikalo. Galbūt tik Echnatonas reikalavo užfiksuoti jo asmeninius, išskirtinius bruožus istorijos žemėlapyje, tačiau ir jie tapo stereotipu, taikomu visai karališkajai šeimai. Sakykime, Tell el'Amarnos dailė apskritai yra lankstesnė, turinti daugiau schemų, tačiau, kad ir kokie įspūdingi būtų šie scheminiai patobulinimai, istorikui nederėtų klysti ir kalbėti apie natūralistinę revoliuciją. Tai sumenkintų staigų „graikų stebuklo" efektą.



85. *Sieninė tapyba, Ra-hotepo kapas.* Apie 2600 m. pr. Kr.

Turime nepamiršti, jog Egipto dailę visi priimame pagal graikų suformuotas nuostatas. Kol manome, kad Egipto atvaizdai turėjo daugmaž tokią pat prasmę, kaip ir po graikų sukurti atvaizdai, esame linkę juos traktuoti kaip gana vaikiškus ir naivius. XIX a. žiūrovai dažnai taip klysdavo. Egipto kapaviečių reljefus ir tapybą jie apibūdindavo kaip „egiptiečių kasdieninio gyvenimo vaizdus". Tačiau neseniai ponia Frankfort-Groenewegen savo knygoje *Ramybė ir judesys (Arrest and Movement)* iškėlė mintį, kad šią įprastą traktuotę sąlygoja graikiška mūsų mokykla. Mes pratę žiūrėti į atvaizdus kaip į fotografijas ar iliustracijas, ir interpretuoti juos kaip konkrečios ar įsivaizduojamos tikrovės atspindžius. Kur mes manome, jog matome kapo šeimininką, lankantį valstiečius savo ūkyje [85], egiptietis galbūt

matė dvi nesusijusias schemas – mirusįjį ir dirbančius žemdirbius. Egiptiečiams atvaizdai retai vaizduoja praeitį; juose įkūnyta galinga dabartis, mirusysis, „stebintis“ darbą savo dvare.

Apie tikslią tokių valdovo kapavietę supančių atvaizdų paskirtį kol kas vis dar spėliojama. Žodis „magija“ šiame kontekste paaiškina per mažai. Tačiau galbūt pats menas, daugiausia dėmesio skiriantis aiškumui, padės mums suprasti Egipto dailės formos ir funkcijos sąveiką.

Turbūt pats anksčiausias dirbančio dailininko atvaizdas rastas Senosios Egipto karalystės laikų laidojimo patalpoje. Tai – didingasis Mereru-ka, pavaizduotas sėdintis priešais molbertą netoli įėjimo į savo kapavietę Sacharoje ir piešiantis hieroglifus [86]. Tai – trijų Egipto metų laikų, potvynio, augimo ir sausros sezonų, – ženklai. Nežinia, kokia šių neįprastų atvaizdų paskirtis, tačiau buvo pastebėta, kad kitoje vietoje šventovės cikle tuos pačius metų laikų hieroglifus lydi tipiškų sezono darbų, pavyzdžiui, sėjos ar derliaus ėmimo scenos. Dėl to peršasi mintis, kad ant savo kapo sienų iškilmingai vaizduodamas metų laikus Mereru-ka aiškina tai, ką implikuoja visi ankstesnieji kapaviečių ciklai, atspindintys sezonų kaitą ūkio darbų scenomis. Turtingame pa-



86. *Mereru-ka, tapantis Metų laikus*. Apie 2300 m. pr. Kr.

ties Mereru-ka kape yra daugybė vaizdų, kuriuos būtų galima interpretuoti taip pat, ir galime tik spėti, kodėl jis norėjo papildyti juos šiais simboliais. Galbūt svarbu, kad jo kape ciklas nėra užbaigtas. Galimas daiktas, įprastą visą ciklą buvo sumanyta papildyti, išreikšti glaustesniu būdu. Kažin ar tai išsiaiškinsime; tačiau atrodo, jog egiptiečiams piešinių ciklai ir hieroglifai, atvaizdai ir užrašai buvo lengviau tarpusavyje pakeičiami nei mums. Ta pati ponia Frankfort aiškiai pademonstravo piktografinį kapų sienas dekoruojančių vadinamųjų „kasdieninių scenų“ pobūdį: „Jas reikia „skaityti“: nuimti derlių – reiškia arti, sėti ir pjauti; auginti gyvulius – reiškia bristi per upes ir melžti (...) vaizdų seka yra grynai konceptuali, nenaratyvinė, kaip ir dramatiškesnėse scenose atsirandantys užrašai. Ženklai, pastabos, vardai, dainos ir šūksniai, iliustruojantys veiksmą (...) nesieja įvykių ir neaiškina jų eigos; tai – tipiški posakiai, būdingi tipiškoms situacijoms.“

Ponia Frankfort daro išvadą, kad „tipiško belaikio įvykio vaizdavimas simbolizuoja ir belaikę esatį, ir mirusiojo džiaugsmo šaltinį.“ O jeigu teisūs tie, kas mano, jog šios tipiškos scenos kilo iš piktografinio metų laikų kaitos perteikimo, ponios Frankfort analizė gali būti dar svarbesnė. Kurgi kitur būtų prasmingiau tipiškais simboliais vaizduoti metų laikų ciklą, jei ne ant kapo, turinčio suteikti savo įnamiui nemirtingumą, sienų? Jei jis galėtų „stebėti“ nuolat ratu slenkančius metus, visa ryjanti laiko tėkmė jam nebeegzistuotų. Taigi skulptorius savo įgūdžiais būtų sugebėjęs numatyti ir įamžinti pasikartojantį laiko ratą, o mirusysis galėtų stebėti jį sukantis belaikėje būtyje, apie kurią ir kalba ponia Frankfort. Jei vaizdavimą suprantame kaip tik taip, „kūrimas“ ir „fiksavimas“ susilieja. Atvaizdai tuo pat metu perteikia ir tai, kas buvo, ir tai, kas visuomet bus, laikas sustoja nekintančioje dabartyje.

*Ach, laimingos laimingos šakos! negalit jūs*
*numesti lapų sau, nei kada nors atsisveikint su Pavasariu;*
*Ir laimingas muzikante, nepailstantis,*
*Tu amžinai groji dainas, vis amžinai naujas...* *

Keatsas jautė švelnią melancholiją, kreipdamasis į graikiškas urnas ir pastoviam meno pasauliui priešpriešindamas neišvengiamą žmogaus gyvenimo baigtį. Egiptiečiui neseniai atrasta dailės amžinybė puikiausiai galėjo reikšti viltį, kad jos galią aiškiais atvaizdais sulaikyti ir išsaugoti įmanoma panaudoti kovojant su tuo nykimu. Galbūt Egipto skulptorius galėjo reikšti pretenzijas į garsų „palaikančio gyvybę“ vardą ne tik kaip „galvos pakaitalų“ ar kitų „ka“ buveinių

*Pažodinis vertimas.

kūrėjas. Jo sukurti atvaizdai amžinybę stebuklingai priverčia egzistuoti. Tačiau aišku, kad tai – ne mūsiškė, į praeitį ir ateitį neribotai besitęsianti amžinybė, o greičiau senoviškai suprantamas laiko ratas, vėliau imtas vaizduoti gerai žinomu gyvatės, ryjančios savo uodegą, „hieroglifu". Suprantama, „impresionistinė" dailė niekaip netiktų tokiai pasaulėžiūrai. Tik visiškai įkūnijus tai, kas tipiška, pačia pastoviausia ir nekintamiausia forma, tai gali tapti stebuklingu piktografu, kuriame „žiūrovas" regi savo belaikę praeitį ir amžiną ateitį, ištrauktą iš laiko tėkmės.

IV

IŠTRAUKA iš vyresnio Platono amžininko Euripido tragedijos, kur taip pat kalbama apie antkapių skulptūrą, yra akivaizdžiausias šio tikėjimo dailės burtais kontrastas. Alkestidei mirštant sielvartaujantis jos vyras Admetas kalba apie kūrinį, kurį jis užsisakys kaip paguodą:

*Ir atkurtas įgudusių rankų*
*Amatininkų, lovoje tavo kūnas*
*Gulės; jam aš pulsiu į glėbį*
*Ir savo rankomis apkabinsiu, šauksiu tave vardu,*
*Ir vaizduosiuosi laikąs savo brangiąją žmoną*
*Glėbyje, jos nelaikydamas; galbūt aš pasiduosiu*
*Iliuziniam malonumui, bet savo sielos naštą*
*Taip aš palengvinsiu...**

Admetas ieško ne burtų, net ne tikėjimo, o tik būdraujančiojo sapno; kitaip tariant, būtent tos būsenos, kuriai priešinosi griežtasis tiesos ieškotojas Platonas.

Žinome, kad Platonas ilgėjosi pastovių Egipto dailės kanonų. Vėlyvame savo darbe *Įstatymai (Laws)* jis neigiamai vertina Graikijos muzikantų laisvę „mokyti bet kokio ritmo ar melodijos" ir pavyzdžiu nurodo egiptiečius, nes jie seniai jau „laikosi taisyklės (...), kad Valstybės jaunuoliai pamokose turi mokytis tik gerų pozų ir melodijų: jas jie detaliai nurodo ir skelbia šventyklose, o dailininkams ir kitiems pozų bei atvaizdų kūrėjams buvo ir yra draudžiama peržengti oficialaus sąrašo ribas, įdiegti bet kokią tradicinių formų nepaisančią ar jas viršijančią naujovę ar išradimą kiek į minėtus kūrinius, tiek ir į bet kurią kitą mu-

*Pažodinis vertimas.

zikos šaką. Ir jei pažiūrėsite, pamatysite, kad prieš 10 000 metų (būtent tiek, ne apytiksliai, o iš tiesų 10 000) pavaizduoti ar išraižyti dalykai yra nė kiek ne geresni ir ne prastesni už šiandieninius kūrinius, ir atlikti tuo pačiu būdu (...)"

Ar neturėtume suprasti, jog Platonui konceptualus Egipto stilius atrodė artimesnis dailidės menui, kai mėgdžiojamos nekintančios idėjos, o ne nuolat kintanti išorė? Būtent tokią mintį perša garsi *Valstybės* ištrauka. „Ar lova, jei žiūrėsi į ją iš šono arba iš priešakio, ar dar iš kokios nors pusės, skirsis pati nuo savęs, ar bus ta pati, tik atrodys vis kitokia?"* Pirmiausia dėl šios priežasties – dėl to, kad dailininkas negali pavaizduoti lovos tokios, kokia ji yra, ir savo paveiksle perteikia tik vieną jos aspektą – jis pasmerktas būti šmėklų kūrėju. Tačiau tai – ne viskas. „(...) tas pats dydis, žiūrint iš toli ir iš arti atrodo nevienodas. – Nevienodas. – Tie patys daiktai, jei žiūri į juos panardintus į vandenį arba išimtus iš vandens, atrodo tiesūs arba laužti, įgaubti arba išgaubti, nes jų spalvos apgauna akį – aišku, kad visa ši sumaištis būdinga mūsų sielai, ir tokia mūsų prigimties būsena kaip tik ir naudojasi tapyba su visais savo kerais – čia ji nė kiek neatsilieka nuo pokštininkų ir visokių „stebukladarių"**.

Dailės burtų paveiktas atvaizdas yra nepatikimas ir nebaigtas, jis apeliuoja į žemesnįjį sielos lygmenį, veikiau į vaizduotę nei į protą, ir todėl jo reikia atsikratyti kaip blogos įtakos.

Mums, nuolat gyvenantiems su graikų ir vėlesnių kultūrų palikimu, prireiktų lakios istorinės fantazijos, kad įsivaizduotume tą jaudulį ir šoką, kurį sukėlė pirmieji iliuzionistiniai vaizdai, pasirodę ant scenos dekoracijų ar graikų namų sienų. Yra faktų, leidžiančių manyti, jog tai įvyko kaip tik Platono gyvenimo metais, ir kad jo emocingas pasisakymas prieš tapybos triukus yra pasisakymas prieš „modernų meną". Kaip tik Platono gyvenimo laikotarpiu, apie IV a. pr. Kr. vidurį, graikų revoliucija artėjo prie kulminacijos; kaip tik tada kartu su perspektyvos triukais imta naudoti ir modeliavimo šviesa bei šešėlių efektus, leidusius sukurti tikrą *trompe l'oeil.* Jei sakysime, kad revoliucija prasidėjo maždaug VI a. pr. Kr. viduryje, kai ėmė busti archajinis menas, paaiškės, jog graikai link šio kulminacinio taško ėjo apie du šimtus metų, pasikeitė šiek tiek daugiau nei šešios kartos. Kaip per tokį trumpą laiką jie pasiekė tai, ko neįsileido egiptiečiai, Mesopotamijos ir net Kretos salos gyventojai? Be abejo, tokią revoliuciją gali paaiškinti tik dailės funkcijos pokytis. Čia naudinga prisiminti, jog Platono kritika buvo skirta ne vien vaizduojamiesiems menams. Iš tiesų jis rašo apie tapytojo triukus tam, kad iliustruotų dar svarbesnį klausimą: Homero ištrėmimą iš idealios Valstybės. Menų derėtų

* Platonas, *Valstybė*, X; vertė Jonas Dumčius, Vilnius, Mintis, 1981
** *Ibid.*

atsisakyti, sužinome mes, nes jie ištrina vienintelę Platonui svarbią ribą, ribą tarp tiesos ir melo. Tai nereiškia, jog Platonas jais nesigėrėjo – šia tema nėra jokių liudijimų. Tačiau jis greičiausiai teigtų, kad per sunku atskirti mokslinę tiesą nuo mitų, o tikrovę nuo regimybės, neįžengiant į prieblandos plotmę, kuri nėra nei tikrovė, nei regimybė.

Būtent šios prieblandos plotmės, „sapnų būdraujantiesiems" pripažinimas galėjo būti tas lemtingas graikų atradimas. Neišlavinto proto žmogui – visai galimas daiktas dar nepaveiktam sofistų* idėjų – istorija yra arba teisinga, arba melaginga. Mitinių įvykių pasakojimus ir mūšių aprašymus jis supranta kaip tikrų įvykių liudijimus. Net ir šiandien sąvoka „fikcija" ne visiems yra priimtina. Johnas Forsdyke'as rašo, kaip nenoriai graikai priėmė šią naujovę, kaip bijojo apsikvailinti ir nebeatskirti tikro veido nuo apgaulingos kopijos. Laipsniško sąmoningo prasimanymo išsilaisvinimo iš mitų ir alegorijų istorija dar neparašyta. Akivaizdu, kad jo negalima atskirti nuo kritinio mąstymo atsiradimo graikų kultūroje. Tačiau dabar man svarbus tik jo ryšys su dailės raida. Norisi manyti, kad kaip tik šios idėjos įtakoje atvaizdas išsilaisvino iš pigmalioniškosios „kūrimo" fazės. Ta įtaka pirmiausia išryškėjo ten, kur susitinka poezija ir dailė – iliustracijose.

Pažįstu mažą mergaitę, kuri susijaudino ir ėmė nerimauti, kai į namus ėmė plūsti Kalėdiniai atvirukai. Kaip sužinoti, kuris iš jų yra teisingas Šventosios nakties atvaizdas? Tai – natūralus klausimas, kamavęs net krikščionybės teologus ir Rytuose, ir Vakaruose. Tačiau jei klausiama rimtai, mūsiškai suvokiamos iliustracijos negali egzistuoti. Dailininkui būtina laisvė, kad galėtų įsivaizduoti, kaip galėjo atrodyti dangiškasis kūdikis ėdžiose ir jį sveikinantys piemenys.

Pasirodo, tokios laisvės nebuvo senovės Rytuose. Esu laimingas, šiame kontekste galėdamas remtis įvairių sričių žinovų neseniai Čikagoje surengto simpoziumo, skirto senovės meno siužetiškumui, išvadomis. Egipto mene vargu ar rasime siužetinių iliustracijų dabartine prasme. Ten nėra mitologinių ciklų apie dievų ir didvyrių žygius. Tėra keletas standartinių piktogramų, ir, aišku, buvo manoma, kad jos simbolizuoja tiesą. Mesopotamijos kultūrų požiūris nedaug skyrėsi. Nors mums sunku interpretuoti scenas ant cilindrinių antspaudų ir panašių paminklų, tačiau nė vienas iš jų nėra panašus į laisvą mitologinių įvykių atkūrimą, mums žinomą iš graikų ir jų pasekėjų dailės.

Buvo iškelta hipotezė, kad šį apribojimą lėmė skurdus išraiškos priemonių arsenalas, dailininkams iki graikų neleidęs perteikti tikroviško vaizdo. Stereotipiniai gestai ir grupavimas, nesugebėjimas vaizduoti daiktus erdvėje užkirto kelią dailei mitologiniais siužetais. Šios hipotezės autorius yra graikų meno žinovas,

*Neišlavintas – *unsophisticated,* sofistai – *the Sophists (angl.)*

Čikagos simpoziume dalyvavęs profesorius Hanfmannas, glaustai išreiškęs paplitusį įsitikinimą: „Kai klasikos laikotarpio skulptoriai ir tapytojai atrado įtikinamą žmogaus kūno vaizdavimo metodą, jie sukėlė grandininę reakciją, pakeitusią graikų pasakojimo bruožus.“

Kaip skaitytojas turbūt jau numano, aš norėčiau pateikti priešingą hipotezę: kai klasikos skulptoriai ir tapytojai atrado graikų pasakojimo bruožus, jie sukėlė grandininę reakciją, pakeitusią žmogaus kūno vaizdavimo metodus – ir toli gražu ne vien juos.

Kas gi yra graikų pasakojimo bruožai, mums žinomi iš Homero darbų? Trumpai tariant, svarbu ne tik „kas“, bet ir „kaip“ vyksta mite. Žinoma, tai sunkiai apčiuopiama ypatybė. Neįmanoma atpasakoti įvykių vienaip ar kitaip jų neapibūdinant, ir niekas neims tvirtinti, kad Gilgamešo epe ar Senajame Testamente nėra vaizdingų pasakojimų. Tačiau turbūt Homeras vis dėlto kitaip aprašė įvykius prie Trojos, pačias veikėjų mintis ir Hektoro šalmo plunksnų išsigandusio mažojo jo sūnaus reakciją. Poetas tampa įvykį mačiusiu liudininku. Paklaustas, iš kur taip gerai žino, kas tada vyko, jis pasiremtų autoritetinga Mūza, viską jam papasakojusia ir įgalinusia sielos akimis žvelgti anapus laiko bedugnės. Nežinia, ar tapytojai ir skulptoriai, išdrįsę pirmą kartą žengti į tikro mitologinio pasakojimo plotmę, rėmėsi panašiais autoritetais. Tačiau rezultatas jau buvo nulemtas: siužetinėje iliustracijoje neįmanoma išlaikyti skirtumo tarp „kas“ ir „kaip“. Pasaulio sukūrimo paveikslas, ne taip kaip Šventasis Raštas, bylos ne tik tai, kad „pradžioje Dievas sutvėrė dangų ir žemę“. Norom ar nenorom dailininkui teks parodyti, kaip tai vyko ir, be abejo, kaip kūrimo dieną „atrodė“ Dievas ir pasaulis. Vos pradėjus kurti Biblinius ciklus, krikščionių Bažnyčiai teko kovoti su šiuo nepageidaujamu palydovu – iliustracija. Visai galimas daiktas, kad ankstesnėse kultūrose dėl tos pačios priežasties nebuvo galima vaizduoti šventų siužetų. Tačiau vos poetas gavo teisę keisti ir gražinti mitus, o epiniuose pasakojimuose sustoti ties „kaip“, dailininkui atsivėrė kelias elgtis lygiai taip pat.

Tik ši laisvė įgalino dailininką imtis, pavyzdžiui, Pario teismo temos, nes kaip pavaizduoti jį, nepapildant pliko pasakojimo? Jis nefantazavo tyčia. Priešingai. Iš tikrųjų jis greičiausiai elgėsi taip, kaip ir kiti menininkai tokiomis aplinkybėmis: stengėsi rasti nesunkiai pritaikomą schemą. Manoma, kad pirmosios šios istorijos iliustracijos yra tradicinio kultinio piešinio, vaizduojančio tris Gracijas vedantį Hermį, adaptacijos. Ant garsios VI a. pr. Kr. „Pontiko“ vazos [87] vis dar pastebima pirminė formulė, tačiau dailininkas aiškiai linksminosi vaizduodamas keistą trijų pasipiktinusių deivių vorelę, kurią į didįjį grožio konkursą veda Hermis ir kažkoks senas barzdotas vyriškis. Nežinia, ar žiūrovams piešinys atrodė įtikina-



87. *Pario teismas*. „Pontiko“ vaza, VI a. pr. Kr.

mai, bet jei ne, tai buvo puikus akstinas bandyti vėl, taisyti schemą ir artinti ją prie įtikinamo pasakojimo. V a. pr. Kr. Hierono ir Makrono dirbtuvių taurė Berlyne [88] gali būti sėkmingų vėlesnių pastangų pavyzdys. Čia daug aiškiau galime matyti, kaip dievas pasveikino puošnų piemenį, kaip gestikuliavo Atėnė, kaip jos būdui deramą orų santūrumą išlaikė Hera ir kaip Afroditė, apsupta ir papuošta sparnuotų kupidonų, užtikrino sau savo pergalę. Tačiau net ir šis pasakojimas dar yra „konceptualus“ dėl beveik piktografiškai aiškių formų, paveldėtų iš Egipto, kur jos buvo skirtos visai kitam tikslui. Piemuo su savo ožiais čia labiau primena grakščią piktogramą, o ne įsivaizduojamą Idos kalno vaizdą tą lemtingą valandą, taigi dailininkai vis dar turėjo puikiausią akstiną savo veikėjui ieškoti įtikinamos aplinkos ir bandyti pavaizduoti jį įtikinamoje šviesoje ir erdvėje. Be abejo, neatsitiktinai klasikinėje antikoje iliuzionistinės dailės triukai, perspektyva bei modeliavimas šviesa ir šešėliu glaudžiai siejosi su teatro dekoracijų kūryba. Kaip tik



88. *Pario teismas*. Hierono ir Makrono darbo taurė. Apie 480 m. pr. Kr.



89. *Paris ant Idos kalno.*
Pompėjos sieninė tapyba, I a. po Kr.

čia – spektakliuose, paremtuose senoviniais mitiniais pasakojimais, pastangos vadovaujantis poeto vizijomis ir įžvalga kuo tikriau atkartoti įvykius pasiekė savo kulminaciją, ir vis dažniau jas lydėjo iliuzionistinė dailė. Konkretūs šio stiliaus raidos pavyzdžiai negrįžtamai prarasti, tačiau Pompėjos freska, vaizduojanti Parį ant Idos kalno [89], gali iliustruoti jos kryptį. Autorius kviečia mus įsivaizduoti piemenį, tingiai svajojantį prie kaimo šventyklos, dar prieš visiems laikams vietovės ramybę suardžiusį deivių barnį.

Visoje Vakarų dailės istorijoje siužetinis sumanymas nuolat sąveikauja su vaizdo realizmu. Todėl klausti, kas buvo pirmiau – idėja ką nors išreikšti ar išraiškos priemonės, greičiausiai yra tuščias reikalas. Bet bandant atsekti visos šios tradicijos ištakas ir graikų revoliucijos priežastis, tokie svarstymai gali bent jau padėti naujai suformuluoti problemą. Būtų įdomu sužinoti, ar įtikinamo, o ne įspūdingo ar tyro atvaizdo idėja egzistavo Rytuose iki graikų. Ar bent viena-

me iki Homero parašytame tekste yra pastraipų, panašių į auksinės sagės aprašymą *Odisėjoje*?

*(...) gražus paveikslas sąsagoj buvo:*
*Priekinėm kojom pastvėręs, šuva dėmėtam elniukui,*
*Taikės suleisti dantis. Visi, kas matė, stebėjos*
*Jaisiais, auksiniais abiem: viens laikė auką už sprando,*
*Kitas norėjo ištrūkti ir spardėsi kojom kiek gali.**

Sunku pasakyti, kaip klausytojai įsivaizdavo Homero aprašytą sagę. Mums ji turbūt atrodo nelabai tikroviška. Tačiau šiame kontekste svarbiau yra tai, kaip į sagę buvo žiūrima: požiūris arba nuostata, su kuria atkuriama medžioklės scena ir bandoma kartu su menininku įsivaizduoti, kaip skalikas veržėsi žudyti ir kaip kovojo auka. Ar toks požiūris neišvengiamai nesukeltų tos „grandininės reakcijos", apie kurią kalbėjo profesorius Hanfmannas?

Nenoriu teigti, jog vien Homero poezijos pakanka graikų meno pakilimui paaiškinti. Pavyzdžiui, senovės Indijoje epo ir dramos raida neturėjo panašių padarinių, nors, kita vertus, indams trūko egiptiečių atvaizdų kūrimo palikimo. Jei čia būtų galima scholastiškai atskirti būtinas ir pakankamas sąlygas, mano hipotezė tebūtų tokia: tam, kad prasidėtų graikų revoliucija, Homero pasakojimo laisvė buvo tokia pat būtina, kaip ir amatininkų išsiugdyti įgūdžiai.

## V

Jei aš teisus, skyriaus pradžioje mano nupieštas tradicinis graikų dailės nubudimo paveikslas gali šiek tiek klaidingai nušviesti įvykių seką. Jei kalbame vien apie laisvai stovinčios figūros istoriją, kyla Miegančiosios gražuolės įspūdis, tačiau trūksta gyvybę įkvepiančio bučinio. Argi ne įtikinamiau, kad gyvybę laisvai stovinčioms figūroms įpūtę atradimai pirmiausia buvo padaryti siužetinėse srityse, kur reikėjo kuo tiksliau atkartoti įvykį – pavyzdžiui, timpanuose, vaizduojančiuose dramatiškus mitų epizodus?

Tai nebūtinai reiškia, kad graikų revoliucija buvo staigesnė nei manėme, ar kad mes turime atsisakyti tvarkingos *kūrų* raidos. Dailei neįmanoma staiga pasikeisti ir išvengti chaoso, nes bet kuris atvaizdas, kaip matėme, būtinai kuriamas schemos ir jos korekcijos ritmu. Kad sukurtų mimezės karalystę, kuriai nepritarė Pla-

*Homeras, *Odisėja,* XIX giesmė; vertė Antanas Dambrauskas, Vilnius, Vaga, 1997



90. *Šventikas Kuy-Em-Snewy.* Apie 2400 m. pr. Kr. Medis

tonas, graikų dailininkui, kaip bet kuriam dailininkui, reikėjo žodyno, kurį suformuoti buvo galima tik palaipsniui. Archeologai, be abejo, yra teisūs, šio žodyno užuomazgomis laikydami senovės Rytų meną; bet argi graikų dailininkai jį modifikavo ir perėmė ne todėl, kad pritaikė kitam tikslui? Kitaip tariant, jų nuostata buvo kitokia ir dėl to tas pats žodynas jiems atrodė kitaip.

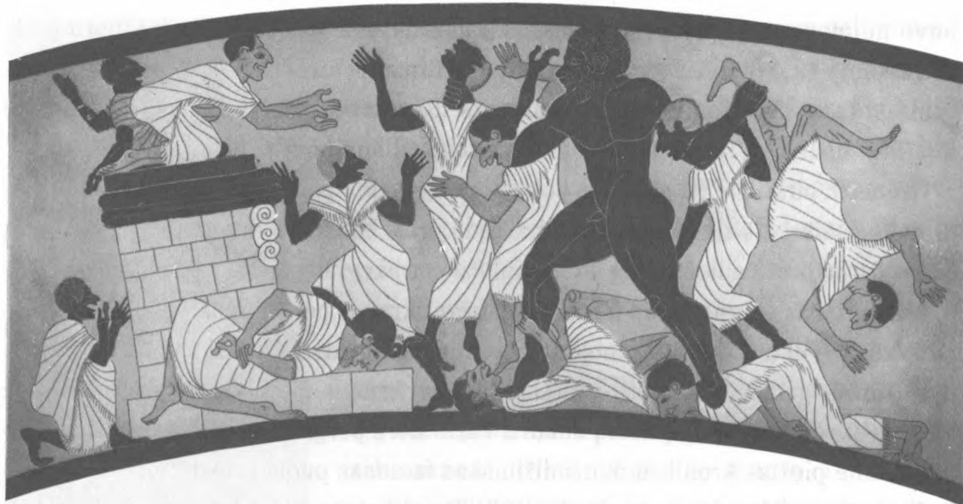
Nes kai tik graikai pažvelgė į tipiškas Egipto figūras pasitelkę „įtikinti" siekiančios dailės kriterijus, neabejotinai kilo klausimas, kodėl jos tokios neįtikinamos. Tokią reakciją mums sukelia jų „sąstingis". Galima teigti, kad ir pati reakcija atsirado dėl mūsų graikiško išsilavinimo; būtent graikai mus išmokė klausti „*Kaip* ji stovi?" ar net „Kodėl ji stovi būtent taip?" Kalbant apie dailę iki graikų to klausti turbūt visai beprasmiška. Egipto skulptūra nevaizduoja sustingusio ar atsipalaidavusio žmogaus [90] – čia svarbu „kas", o ne „kaip". Kokie nors papildomi reikalavimai Egipto dailininką tikriausiai būtų nustebinę taip pat, kaip mus nustebintų klausimas apie šachmatų karaliaus amžių ar nuotaiką.

Ankstyvų dokumentų, patvirtinančių, kad graikai iš tiesų ėmė kelti „netinkamus" klausimus, nėra, bet vėlesnieji tekstai liudija, jog įsivyravus naujam požiūriui, Egipto menas tikrai kėlė tokių nesusipratimų. Pagaliau net Platonas manė, kad Egipto reljefuose vaizduojamos tam tikros sakralinės *pozos*. Taip pat žinoma, jog Heliodoras negalėjo suprasti, kodėl egiptiečiai vaizdavo savo dievus suglaustomis kojomis, ir galų gale nusprendė, kad tai turėjo simbolizuoti jų greitumą. Tačiau dokumentas, iškalbingiausiai bylojantis apie pasikeitusį požiūrį į simbolinį atvaizdą, skirtas ne Egipto, o graikų archajinio laikotarpio dailės darbui ir vėlesnei jo interpretacijai naujame naratyviniame kontekste. Iš Philostrato Apollonijaus gyvenimo aprašymo žinome, kad Olimpijoje buvo archajinė suglaustomis kojomis ant disko stovinčio Milo skulptūra; kairėje rankoje jis spaudė granatą, dešinės jo plaštakos pirštai buvo ištiesti ir tvirtai suglausti. „Todėl Olimpijos žmonės manė, kad Milas buvęs toks nepaslankus ir tvirtas, jog

buvo neįmanoma jį priversti pajudėti iš vietos; ir tokia tvirtai suspaustų pirštų reikšmė (...) ir todėl atrodo, kad jų negalima išskirti (...), kad ir kiek stengtumeisi (...)" Apollonius buvo gudresnis. Savo vedliams jis paaiškino, jog šie mįslingi bruožai yra archajinės skulptūros stiliaus požymiai.

Nenoriu piršti šio III a. po Kr. dokumento kaip lemiamo įrodymo, kad, kaip spėju, toks požiūris iš tiesų egzistavo maždaug prieš tūkstantį metų. Tačiau kai kurių dailės darbų bruožai liudija, jog archajiniu laikotarpiu graikai iš tiesų buvo linkę Egipto piktogramas suprasti kaip įsivaizduojamos tikrovės perteikimą. Vadinamoji „Busirio vaza" (VI a. pr. Kr.) Vienoje [91] yra įspūdingiausias ir linksmiausias pavyzdys. Turbūt galima neabejoti, kad šiuos humoristinius Heraklio žygdarbių Egipte vaizdus įkvėpė pačių egiptiečių sukurti kurio nors pergalingo mūšio piešiniai. Prisiminkime pieštas kronikas, kur milžiniškas faraonas puola priešo tvirtovę, o mažučiai jos gynėjai maldauja pasigailėti [92]. Pagal Egipto dailės kanonus dydžio skirtumas reiškia svarbos skirtumą. Graikas, paveikslus supratęs kaip įmanomų įvykių perteikimą, tokias kronikas greičiausiai skaitė kaip milžino nuotykius pigmėjų šalyje. Taigi jis faraoną pavertė Herakliu, siaučiančiu tarp silpnučių egiptiečių. Viso miesto piktograma virto tikrovišku altoriumi, ant kurio veltui užkopę dvi aukos beviltiškai juokingai tiesia rankas. Daugelis šios vazos piešinio gestų atitinka Egipto reljefų gestus, tačiau jų reikšmė transformuota: šie vyrai – jau nebe anonimiški nugalėtos genties simboliai, bet individai – be abejo, juokingi savo bejėgišku sumišimu, bet pats mūsų juokas liudija, kad mes bandome įsivaizduoti matą šią sceną priešais save, galvojame ne tik apie „kas", bet ir apie „kaip".

Kai tas įsivaizduojamas prijautimas tampa sąmoningas, dailė ima naujos žmogiškosios patirties paieškų kursą. Graikų dailininkas, šios tradicijos laikotarpio pabaigoje gavęs užduotį pagerbti istorinę pergalę, sukūrė ne piktografų derinį, o didingą istorinį paveikslą, Aleksandro ir Darijaus mūšį, kurį bent jau apytiksliai įsivaizduojame iš Pompėjos mozaikinės kopijos [94]. Neabejotina, kad autorius ir užsakovas norėjo išaukštinti Aleksandro triumfą. Tačiau žiūrovui čia tenka dalintis ne tik pergalės džiaugsmu, bet ir pralaimėjimo tragedija. Beviltiškas nugalėto karaliaus gestas [93] gali būti kilęs iš mums jau žinomų bejėgių pasiduodančiųjų atvaizdų senovės Rytų kronikose – bet savo akimis viską mačiusio liudininko pasakojime jis įgyja kitą prasmę; jis verčia mus stebėti skerdynių sceną ne tik nugalėtojo, bet ir pralaiminčiųjų akimis. Mes jaučiame, kaip karalius agoniškai atsigręžia į jaunąjį Aleksandrą, ką tik persmeigusį savo ietimi persų didiką, kaip Persijos armiją užvaldo panika; matome krintančius karius, besibaidančius žirgus. Drąsus priešakinių figūrų sumažinimas perspektyvoje, nukritęs persas ir skyde atsispindintis jo veidas – visa patraukia mūsų dėmesį. Esame



91. *Heraklis, žudantis Busirį ir jo pasekėjus.* Vaza, Graikija, VI a. pr. Kr.

priversti susiklasifikuoti neaiškias formas, kad vaizduotėje susidarytume bendrą įvykių panoramą, ir taip mąstydami apie situaciją tampame jos dalyviais. Manau, kad viena reakcija negali būti atskirta nuo kitos. Jei jau „nusiteikėme" būtent tokiam mūsų vaizduotės veikimo būdui, bandysime kiaurai per paveikslą žvelgti į įsivaizduojamą erdvę ir menamus žmones už jo paviršiaus.

Tai – dar viena profesoriaus Hanfmanno minėtos „grandininės reakcijos" grandis. Siužetinė dailė neišvengiamai veda link erdvės ir vizualinių efektų tyrimo, o šių efektų skaitymas, savo ruožtu, iš galingosios stebuklingos runos reikalauja kitokios „nuostatos". Platonas teisingai jautė, kad šiam pasikeitimui kažkas buvo paaukota: belaikę galingo atvaizdo paskirtį, amžinai priešus valdantį



92. *Setas I atakuoja Kanaano miestą.* Apie 1300 m. pr. Kr. Reljefas

93. *Pralaimintis Darijus* (94 detalė)



94. *Aleksandro pergalė prieš Darijų*. Pompėjos mozaika. Apie 100 m. pr. Kr.



95. *Mergaitė, skinanti gėles.* Sieninė tapyba iš Stabiae, I a. po Kr.

faraoną teko iškeisti į menamą trumpalaikę akimirką, kuri lengvai gali įvilioti dailininką į trivialumo pinkles.

Mums sunkiau pastebėti šį aukos elementą, su kuriuo susijęs visas natūralistinis menas, nes daugumai mūsų „graikų dailė" asocijuojasi ne su tapyba, o su skulptūra. Bet būtent tapyboje akivaizdžiau tai, ko netenkama apsiribojus viena akimirka ir vienu stebėjimo kampu. Prisiminkime, kad tai ir buvo vienas iš Platono priekaištų dailininkui, galinčiam pavaizduoti tik vieną lovos šoną, o ne ją visą, kokia ji yra. Jei paveikslo tikslas – paversti mus menamo vaizdo stebėtojais, jis turi paaukoti scheminį užbaigtumą, sąlygotą ankstesnės dailės funkcijos. Plinijus mums išsaugojo helenizmo laikų kritiko, gyrusio garsaus tapytojo Parrhasijaus sugebėjimą figūrų kontūrais sukurti apimties iliuziją, pastabą. Jis teigia, jog tai yra subtiliausia tapybos dalis, „nes kontūras turi eiti aplink ir užsibaigti taip, kad atrodytų, jog už jo yra dar kažkas – tokiu būdu jis parodo net

ir tai, ką paslepia." Ši ištrauka sulaukė daug painių komentarų. Bet aš manau, kad palyginę bet kurį konceptualų iki graikų sukurtą ar ankstyvąjį graikų piešinį su laisvai judančių figūrų stebuklais klasikinėse freskose [95] suprasime, kur slypi Parrhasijaus triumfas. Jo figūros užsimena apie tai, ko nebegali parodyti. Mes nujaučiame netgi nematomus bruožus, todėl jis šokančią mergaitę gali paversti paveikslu – atvaizdu, kuris ankstesnių kultūrų dailininkui būtų atrodęs visiškai beprasmis. Įsivaizduokite Pigmalioną, kuriantį vienarankį žmogų ar beakę galvą. Suvokti figūrą erdvėje galima tik išmokus matyti ją kaip ženklą, nurodantį į išorinę menamą tikrovę. Tikimasi, kad mes žinome, jog ranka ten yra, bet dailininkas negalėjo jos matyti iš savo vietos, negalime matyti ir mes.


96

Galbūt tai suprasti nesunku, tačiau tam būtina atitinkama nuostata. Psichologai, norėdami ištirti Australijos aborigenų skonį, rodė jiems paukščių paveikslėlius [96] ir labai nustebo, kad vietiniams „nepatiko neišsamus atvaizdas, pavyzdžiui, kai, norint aiškiau pavaizduoti perspektyvą, nebuvo nupiešta viena paukščio koja." Kitaip tariant, jie pritarė Platono prieštaravimui iliuzionizmo reikalaujamoms aukoms.

Pamename, jog neišsamaus atvaizdo [incomplete image] klausimas egzistuoja ir Egipto dailės kontekste – hieroglifai sužalojami, kad nepakenktų mirusiajam. Šis tabu aiškiausiai patvirtina absoliutaus galingo atvaizdo išsamumo būtinybę. Jis netikėtai nušviečia graikų dailės, iliuzijos vardan nebepaisiusios šio užkeikimo, pasiekimus. Todėl galų gale ne taip fantastiška lyginti graikų dailės „erdvės užkariavimą" su skraidymo išradimu. Žemės trauka, kurią turėjo nugalėti graikų atradėjai – tai tradicinio, iki tol dailėje dominavusio „konceptualaus" atvaizdo psichologinė trauka, kurią nugalėti tenka ir mums, besimokantiems mimezės paslapčių. Jei ne sistemingos jų pastangos, dailei niekada nebūtų tekę iliuzijos sparnais sklandyti besvorėje sapnų erdvėje.

## VI

ŽINOMA, tokioje raidoje vadinamąją „formą" atskirti nuo vadinamojo „turinio" būtų nenatūralu – naujasis dailės stilius iš žiūrėtojo reikalauja abu aspektus apimančios vaizdinės rekonstrukcijos. Kitoje garsioje Plinijaus ištraukoje apie ne-

išsamią figūrą vaizduotei tenka dar didesnis krūvis: sužinome, jog Timanthas nutapė Ifigenijos aukojimą ir taip meistriškai pavaizdavo aplinkinių skausmą, kad tapant jos tėvo Agamemnono veidą širdgėlos kulminaciją jam teko perteikti uždengiant jį apsiaustu, kaip atskirą pasaulį paveikslo pasaulyje, ir tai sukėlė klasikos oratorių gėrėjimąsi.

Ant vieno Pompėjos namo sienos yra šį motyvą atkartojanti freska [97]. Tai nėra labai geras dailės darbas, ir tą patį galima pasakyti apie daugumą Italijoje ir kitur esančių graikų kūrinių kopijų. Tačiau dėl šios kritikos linkstama nepastebėti paties nuostabiausio graikų stebuklo padarinio – fakto, kad kopijos apskritai buvo daromos bei rodomos šviesuomenės namuose ir soduose. Nes komercinė kopijų gamyba liudija apie naują atvaizdo funkciją, visiškai svetimą ankstesniam pasauliui. Atvaizdas buvo ištrauktas iš konkretaus konteksto, kuriam buvo sukurtas; imta gėrėtis ir žavėtis vien jo grožiu ir šlove, t. y., jis tiesiog atsidūrė dailės kontekste. Kaip tik tai ir yra paskutinis tos didžiosios „grandininės reakcijos“ padarinys. Sukūrus vaizduotės karalystę buvo pripažinta tai, ką vadiname „daile“, ir pradėta šlovinti išskirtines sielas, galinčias tą karalystę tirti ir plėsti.

Teiginys, kad graikai išrado dailę, gali skambėti paradoksaliai, tačiau šiuo atžvilgiu tai – visai blaivus tvirtinimas. Mes retai pagalvojame, kokią reikšmę šiai sąvokai turėjo didvyriškas tų 550—350 m. pr. Kr. kūrusių atradėjų entuziazmas. Šį laikotarpį Plinijus ir Quintilianas aprašė kaip užkariavimų epą, išradimų istoriją. Perkreiptą Mirono *Disko metiko* pozą pavadindamas „ypač pagirtina už naujumą ir sudėtingumą“, Quintilianas įtvirtino kritikos standartą, dailę siejantį su specifinių problemų sprendimu. Dailininkai, atradę naujas priemones iliuzijos ir tikroviškumo efektams sukurti – Myronas ir Phidias, Zeuxidas ir Apellis – yra gyva ir vis dar nuostabi dailės istorijos dalis, nors mes nesame matę nė vieno jų rankų darbo. Legenda apie jų pasiekimus Vakarų dailės istorijai turi tokią pat įtaką, kaip archeologų surasti darbai. Renesanso rašytojai savo istorijomis taip pat gyrė tapybos galią apgauti akį – kaip tik tai, dėl ko Platonas pasmerkė dailę ir pirmenybę teikė nekintantiems Egipto kanonams.

Graikų revoliucija nusipelnė pagarbos. Tai – unikalus reiškinys žmonijos istorijoje. Net Platono šalininkai, labiau vertinantys archainę ir ritualinę dailę, turėtų tai pripažinti. Iš kitų ją išskiria kryptingos pastangos laipsniškai ir sistemingai modifikuoti konceptualaus meno schemas, kol tikrovės kūrimą pakeitė kūrinio ir tikrovės suderinimas naujų mimezės įgūdžių pagalba. Mes neteisingai suprantame šių įgūdžių pobūdį, jei manome, kad tai – tikrovės imitavimas. Neįmanoma imituoti ar „transkribuoti“ tikrovės, jos „neišardant“ ir vėl „nesurenkant“. Tai ge-



97. *Ifigenijos aukojimas.* Pompėjos sieninė tapyba, I a. po Kr.

riau pavyksta eksperimentuojant, o ne tik stebint. Be to, šiame kontekste žodis „stebėti“ daugiau klaidina, nei aiškina.

Nėra pagrindo manyti, jog Graikijos dailininkai pasiūlė išsamesnį ar tikslesnį regimojo pasaulio vaizdą nei Egipto, Mesopotamijos ar Kretos menas. Priešingai, šios ankstyvosios kultūros buvo nuostabiai ištobulinusios gyvūnų ir augalų vaizdavimo schemas. Visai pagrįstai galima klausti, ar graikai sukūrė ką nors pranašesnio už *Liūtę po palme* iš Assur-bani-pal rūmų [98]. Juk klasikinio laikotarpio graikų dailė buvo susikoncentravusi ties žmogaus atvaizdu ir beveik visai apleido kitus motyvus, tačiau net ir vaizduodami žmogų dailininkai liko ištikimi keliems tipams. Tai – ne tik idealizuoto tipo kūno paveikslas, visiems iškylantis paminėjus graikų dailę. Pasirodo, netgi vaizduodami judesį ar draperiją, graikų



98. *Liūtė po palme.* Iš Assur-bani-pal rūmų. Apie 650 m. pr. Kr.

skulptoriai ir tapytojai laikėsi keistai riboto repertuaro. Tėra keletas stovinčių, bėgančių, kovojančių ar krintančių figūrų formulių, kurias dailininkai šiek tiek pakeisdami kartojo ilgą laiką. Galimas daiktas, jog surinkus šias schemas graikų žodynas pasirodytų esąs ne ką didesnis už egiptiečių.

Ne visai teisinga tvirtinti, kad atskiri elementai, pavyzdžiui, šešėlis ar perspektyva, nebuvo pastebėti dar iki graikų. Meksikos dailėje yra įspūdingų tokių raiškos būdų pavyzdžių, galinčių paneigti Schäferio teoriją, jog visi nukrypimai nuo konceptualių schemų yra tiesiogiai susiję su graikų revoliucija. Tačiau pats Schäferis teisingai nurodė, jog įdomiausia tai, kad šie izoliuoti nukrypimai, randami net ir Egipte, neturėjo tąsos. Jie netapo tobulinama ir plečiama tradicijos dalimi, kaip tai atsitiko Graikijoje. Priešingai – susidaro įspūdis, kad tai – atsitiktinės, natūralios atrankos proceso metu vėliau savaime nunykusios mutacijos. Atidžiai tyrinėjant Senosios Egipto karalystės dailę galima rasti tokių tikroviškų ir kanonų nesuvaržytų figūrų kaip virvę traukiantis vyras iš Ti mastabos [99], kuris atrodytų drąsiai pavaizduotas net archajinės Graikijos reljefe. Tačiau funkcijos požiūriu ši figūra greičiausiai buvo laikoma nesėkme, ir Egipto dailei rutuliojantis tokių atvejų pasitaiko vis mažiau. Galbūt atranką sąlygojo įvairūs tabu, bet galime teigti, jog didžiausią poveikį turėjo pati tradicija. Pats pasisekimas yra didžiausia sėk-




99. *Virvę traukiantys vyrai*. Reljefas iš Ti mastabos, Sachara. Apie 2400 m. pr. Kr.

mė, o pats išlikimas išlieka ilgiausiai. Tai, kad kai kurie atvaizdai išliko tūkstantmečius, galėjo atrodyti kaip stebuklingos jų galios įrodymas.

Gerai žinoma, jog, nepaisant minėtos inercijos, senovės Rytų dailė nebuvo tokia statiška kaip įsivaizdavo Platonas. Tačiau laipsniškų pakitimų ar net dramatiškų Amarnos periodo sukrėtimų jokiu būdu negalima lyginti su aukščiau aprašyta revoliucija. Dailės istorijoje funkcijos pasikeitimas turi būti aiškiai atskirtas nuo formos traktavimo pasikeitimo.

Pasibaigus herojiniam klasikinio meno laikotarpiui, jis taip pat evoliucionavo, jame vyko atrankos procesas. Tačiau neatsitiktinai Plinijus ir Quintilianas užbaigia savo istoriją Lysippu, teigusiu, kad ankstesnieji dailininkai vaizdavo žmones tokius, kokie jie yra, o jis vaizduoja juos tokius, kokie jie atrodo esą. Išvaizdos nukariavimas, pakankamai įtikinamas, kad būtų galima vaizdingai rekonstruoti mitologinius ir istorinius įvykius, buvo klasikinės dailės pabaiga visomis šio žodžio prasmėmis. Iš Rytų kylančios naujos religijos metė iššūkį šiai funkcijai. Galbūt tas neišvengiamas atvaizdo subanalinimas, tobulėjančių įgūdžių ir apgaudinėjimo džiaugsmo vaisius, mimezės meną padarė pažeidžiamą. Dar Augusto laikais pasirodo skonio pasikeitimo ženklų, ryškėja simpatijos ankstesnei dailei, susižavima paslaptingomis egiptietiškomis formomis. Quintilianas mini žinovus, vėlyvus šedevrus vertinusius mažiau nei asketišką „primityvųjį" graikų meną. Taigi galimas daiktas, jog klasikinių standartų žlugimą parengė įtikinamumo stoka. Tačiau aš nemanau, kad šį žlugimą galima interpretuoti kaip naują revoliuciją naujų idealų vardan. Tai labiau primena dar vieną natūralios atrankos proceso etapą, tinkamiausiųjų išlikimą, o ne kryptingas lyderių pastangas – kitaip tariant, senų formulių taikymą naujiems imperatoriškų ceremonijų ir dieviškosios paslapties atskleidi-



100. *Imperatorius Justinianas ir jo palyda.* Mozaika. San Vitale, Ravena. Apie 550

mo poreikiams. Toks taikymas palaipsniui visai išstūmė graikų iliuzionizmo pasiekimus. Atvaizdo nebebuvo klausiama „kaip" ir „kada"; jis buvo redukuotas iki beasmenio pasakojimo „kas". O žiūrėtojui nustojus kvestionuoti atvaizdus, dailininkas nustojo kvestionuoti tikrovę. Schemos niekas nebekritikavo ir nebekoregavo, tad ji natūraliai krypo link minimalaus stereotipo, liaudiškos „meduolinės figūrėlės". Po Ifigenijos aukojimo seka Izaoko aukojimas – toks, koks jis pasirodo ant Dūra Europo sinagogos sienų [79].

Jau nebemadinga šį orientacijos pasikeitimą vadinti „nuosmukiu", ir išties tokį žodį sunku pavartoti stovint San Vitale bažnyčioje Ravennoje [100]. Mozaikų spindesys, įdėmus besimeldžiančio imperatoriaus žvilgsnis, ceremoninis įvykio orumas liudija, kad atvaizdas atgavo kadaise turėtos įtaigos dalį. Tačiau pati jo stiprybė priklauso nuo tiesioginio jo ryšio su žiūrėtoju. Jis nebe pasyviai laukia perskaitymo ir garbinimo, o siekia įbauginti ir pavergti. Dailė vėl tampa įrankiu, o pakitusi jos funkcija sąlygoja formos pakitimą. Bizantijos ikoną suvokiame ne kaip laisvą „fikciją"; ji turi platoniškos tiesos bruožų. Kaip pademonstravo Otto Demusas, net pasakojamieji Bizantijos bažnyčios ciklai neturėtų būti

suprantami kaip vaizdingas praeities įvykių perteikimas. Jie reiškia kasmetinį švenčių ratą ir amžiną Kristaus gyvenimo įkūnijimą Bažnyčios liturgijoje. Po graikų revoliucijos dailė negalėjo labiau priartėti prie priešgraikiško suvokimo. Nenuostabu, kad dėmesys buvo sutelktas į skiriamuosius bruožus ir kad imta varžyti tiek dailininko, tiek ir žiūrėtojo vaizduotę. Tačiau nei Rytuose, nei Vakaruose viduramžių menas visiškai neatmetė graikų dailės atradimų, schemos modifikavimo perspektyva ir modeliavimo šviesotamsa. Klasikinį siužetinės dailės palikimą implikuoja Evangelijos iliustracijos, provokavusios poetų ir dailininkų vaizduotę, kol atvaizdo tikroviškumą stiprinančios priemonės vėl tapo sistemiško tyrimo objektu.

# V

# *Formulė ir patirtis*

*Nors tuos jų ypatumus*
*Kiekvienas dailininkas puikiai žino,*
*Ypatingi įvykiai, kartą nutikę*
*Ypatingu metu ir ypatingoje vietoje,*
*Patekę į naują sferą*
*Tampa tipiniais pavyzdžiais,*
*Nors vis dar ypatingi, jie virsta*
*Matematine formule,*
*Abstrakčiu įvykių modeliu,*
*Išvestu iš negyvų eksperimentų,*
*Ir kiekviena gyvybė turi spręst pati*
*Kam ir kaip ją galima pritaikyti.**

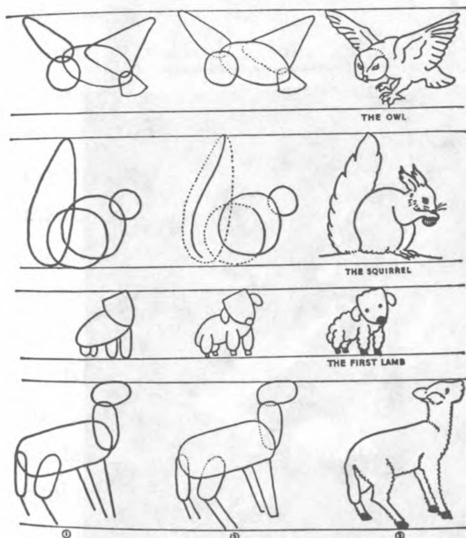
W. H. AUDENAS, „Naujųjų Metų laiškas, 1940"
(„The New Year Letter, 1940")

## I

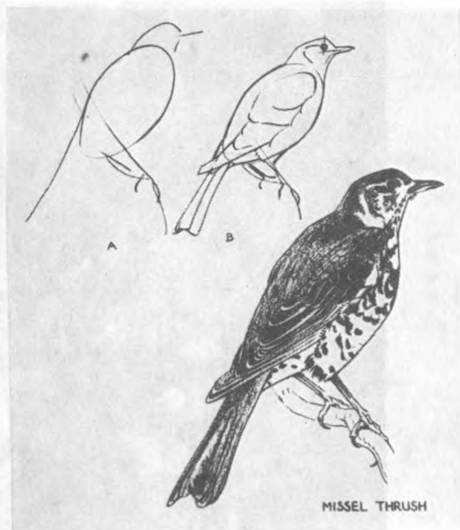
GRAIKŲ revoliucija galbūt pakeitė dailės funkciją ir formas. Tačiau ji negalėjo pakeisti atvaizdo kūrimo logikos, paprastos tiesos, kad, imituodamas tikrovę, joks dailininkas negali apsieiti be išraiškos priemonių ir schemos, kurią galėtų formuoti ir modifikuoti. Jau žinome, kaip schemos buvo vadinamos senovėje; jos buvo suvokiamos kaip kanonai, pagrindiniai geometriniai santykiai, kuriuos privalėjo žinoti dailininkas, kad sukurtų įtikinamą pavidalą. Bet graikų mene kanono problemą nustelbė grožio ir proporcijų paieškos, todėl toliau tiriant mimezę išeities taško geriau ieškoti už didžiojo meno ribų. Jį galime rasti piešimo psichologijai skirtoje F. C. Ayerio daktaro disertacijoje, kur autorius taip apibendrina savo išvadas: „Įgudęs piešėjas turi daugybę schemų, pagal kurias ant popieriaus lapo gali greitai nupiešti gyvūno, gėlės ar namo schemą. Ji yra atrama perteikiant piešėjo atsimenamus vaizdus, ir jis palaipsniui modifikuoja ją tol, kol ji ima atitikti numatytą pavidalą. Daugelis piešėjų, kurių schemų arsenalas nedidelis ir kurie gerai piešia iš kito piešinio, nesugeba piešti iš natūros."

Antrasis šios knygos skyrius liudija, kad p. Ayerio pastabose tikrai yra tie-

*Pažodinis vertimas



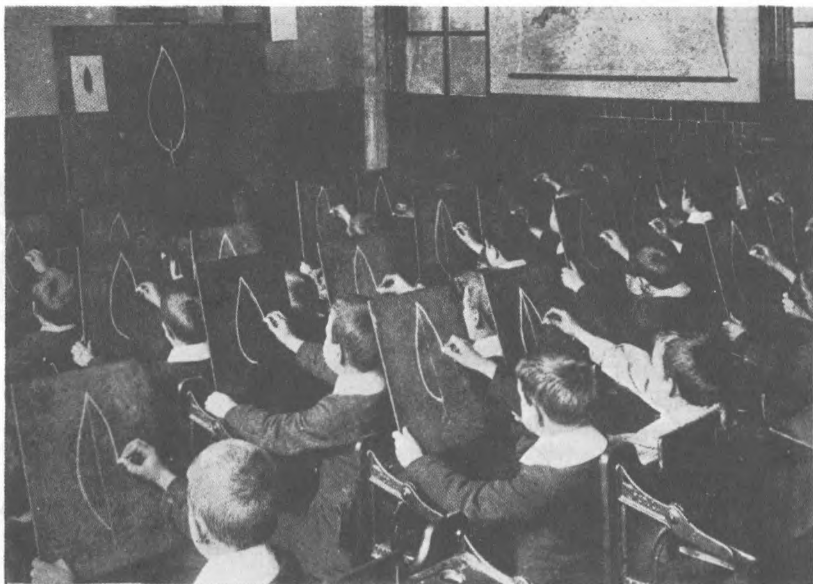

101




102

sos. Iš tiesų – tai, ką aš pavadinau „atvaizdavimo patologija“, keistos kopijuotojų ir peizažistų klaidos, atsirado kaip tik dėl schemų stokos. Tačiau abejoju, ar daug šiandien atsirastų dailininkų, norinčių patekti į psichologo ištirtą ir aprašytą „įgudusių piešėjų“ klasę. Jo aprašymas labai primena elementorius mėgėjams, kur žadama išmokyti „kaip piešti medžius“, „kaip piešti paukščius“, burlaivius, lėktuvus ar arklius. Kur dūmai, ten ir ugnis. Kasmet iš leidyklų plūstantis tokių knygų kiekis yra toks pat reikšmingas, kaip ir dailininko profesionalo pasibaisėjimas šiomis „gudrybėmis“. Yra studijuojantiems skirtų knygų, mokančių piešti rankas, kojas, akis, yra ir išsamių enciklopedijų, viso to ir dar daugiau išmokančių per kelias pamokas. Visos šios knygos paremtos principu, tiesiogiai susijusiu su „schemos ir korekcijos“ formule. Jos moko paprasto kanono ir rodo, kaip iš pagrindinių, lengvai įsimenamų ir nupiešiamų geometrinių formų susidaryti reikalingą žodyną – prisiminkime katę, kurią išmokau piešti vaikystėje [3]. Paprasčiausi tokių gudrybių pavyzdžiai pateikti elementoriuose, panašiuose į Alleno *Grafinės dailės pradžiamokslį (Graphic Art in Easy Stages)* [101], tačiau ir rimtesnių knygų, kad ir R. Sheppardo *Kaip piešti paukščius (How to Draw Birds)* [102], principas tas pats.

Tokias pradedančiojo dailininko pamokas galima lyginti su tam tikrais primityviojo meno atvaizdų konstravimo metodais. Ankstyvosios civilizacijos išmoko vaizduoti akis sugretindamos jas su kriauklėmis. Dabar mėgėjas mokomas klasifikuoti ir atsirinkti elementarias daiktų formas pagal kelis geometrinius požymius. Tik išmokęs sukonstruoti paukščio atvaizdą jis turėtų pradėti stebėti paukščius,



103. *Karalienės Viktorijos laikų piešimo pamoka*

kuriuos nori vaizduoti, tik vėliau jis gali imtis fiksuoti rūšies, o galiausiai ir individualaus paukščio bruožus.

Dabar dailė yra griežtai nusiteikusi prieš tokius veiksmus. Argi mes ką tik neatsikratėme niūrių ir melancholiškų metodų, kuriais karalienės Viktorijos laikų berniukai buvo mokomi piešti lapo, kurį vargu ar galėjo iš tolo įžiūrėti, ir kuris, žinoma, atrodė visai kitaip, schemą [103]? Kas labiau už šiuos mechaniškus metodus žudo spontaniškumą ir vaizduotę?

II

ISTORIKAI ŽINO, kad toks pasibjaurėjimas formule yra palyginti naujas reiškinys. Daugelis ankstesnių civilizacijų sunkiai suvoktų skirtumą tarp konvencijos ir įkvėpimo, vaidinančio tokį svarbų vaidmenį šiandienos kritinėje literatūroje. Nė viena kita dailės tradicija taip neakcentuoja spontaniško įkvėpimo būtinybės, kaip senovės Kinijos, tačiau būtent ten randame absoliutų priklausymą nuo išmokto žodyno. Neseniai išleistas XVII a. standartinio kinų tapybos vadovėlio vertimas [104] padės vakariečiui suprasti šį tradicionalizmo ir pagarbos kiekvieno veiksmo unikalumui derinį. „Mokydamiesi rašyti“, sakoma šioje knygoje, „pradedame nuo paprastų hieroglifų, susidedančių vos iš keleto elementų, vėliau perei-

name prie sudėtingesnių, keliolikos elementų hieroglifų. Tokiu pat būdu, mokydamiesi piešti gėles, pradedame nuo tų, kurios turi keletą žiedlapių, o vėliau pereiname prie tų, kurios jų turi daug, nuo mažų lapų prie didelių, nuo pavienių stiebų prie puokščių (...) Tik išmokęs elementarius veiksmus naujokas pradeda įgyti patirties ir įgūdžių.“




104. *Iš „Mustard Seed Garden Manual of Painting“.* 1679–1701

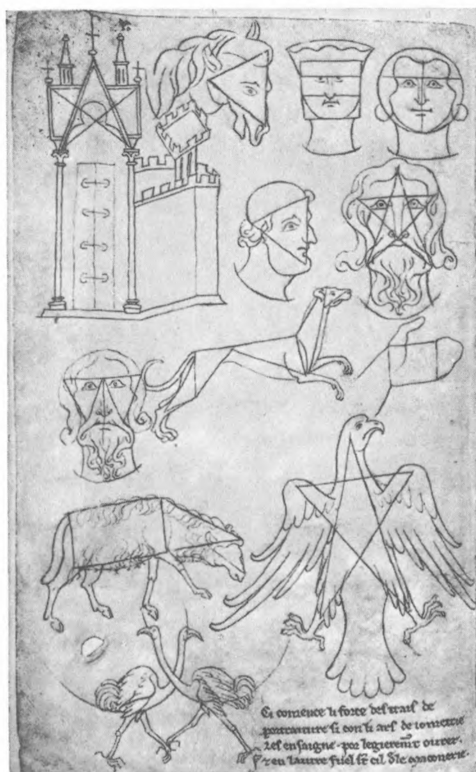
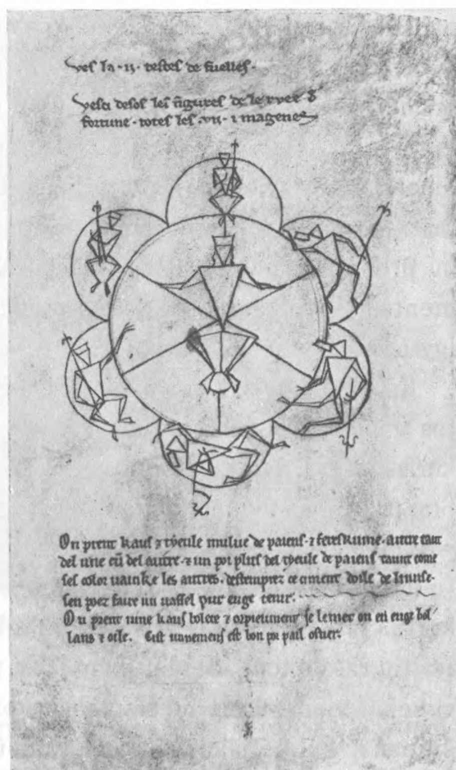
Kai kurios taisyklės buvo apibendrintos tradicinėmis keturių žodžių frazėmis, kurias mokiniai turėjo įsiminti giedodami. Štai patarimai orchidėjų tapytojams:

„Pirmiausia nupiešk keturis lapelius. Jų ilgis turi skirtis. Penktas lapelis juos kerta. Tai – grakštu ir gražu (...) Reikia įvairių rašalo tonų. Seni ir jauni lapai turi keisti vienas kitą. Žiedlapiai turi būti šviesūs, kuokeliai ir taurelė tamsūs. Ranka turi judėti žaibiškai; jai niekada negalima leisti judėti lėtai ar abejoti.

Į tokias detalias taisykles kaip sukurti įtikinamą orchidėjos atvaizdą paprastai įtraukiama ir citata apie geriausią įkvėpimą sukeliančią nuotaiką. Chüeh'as Yinis, Yüano periodo budistų vienuolis, rašė: „Susijaudinus ir įsitempus reikėtų tapyti bambuką; gerai nusiteikus – orchidėją, nes orchidėjos lapai auga tarsi skraidydami ar plasnodami, pumpurai skleidžiasi džiugiai, ir nuotaika tikrai pakili.“

Ir nespecialistui aišku, kad šis kūrybos metodas buvo taip pat puikiai pritaikytas nuostabiai pastovios kinų dailės funkcijoms, kaip ir Egipto dailėje išplėtotos formulės tiko jų paskirčiai. Ne įamžinimas ir ne įtikinamas pasakojimas buvo svarbiausias jo tikslas; bene tiksliausiai jį galima apibūdinti kaip „poetinį pažadinimą“. Kinų dailininkas vis dar yra kalnų, medžių ar gėlių „kūrėjas“. Jis gali juos iškviesti, nes įminė jų būties mįslę, ir daro tai norėdamas užfiksuoti bei pažadinti nuotaiką, kylančią iš kinų pasaulėjautos gelmių.

Vakarų dailėje tapyba suvokiama visiškai kitaip; kalba, kuria aptariame paveikslus, taip skiriasi nuo Tolimųjų Rytų dailės kritikos terminologijos, kad visi bandymai išversti žlunga dėl esminio kategorijų neatitikimo. Kaip tik dėl to dar įdo-

105–106. VILLARD DE HONNECOURT. *Konstrukcijos. Laimės ratas.* Apie 1235. Plunksna ant pergamento

miau tyrinėti tokį bendražmogišką bruožą, kurio neįveikia nei estetikos, nei funkcijų skirtumai: išmoktų formulių poreikį.

Visuotinai pripažinta, jog viduramžių mene šis poreikis dominuoja. Beveik tūkstantį metų, nuo III a. iki XIII a., dailės ryšys su regimuoju pasauliu buvo be galo menkas. Perteikdamas siužetą ir doktriną dailininkas rėmėsi klasikos meno išplėtotomis formulėmis, pritaikytomis naujiems kontekstams bei pagal juos transformuotomis. Kaip žinia, ankstyvosios krikščionybės dailė yra kopijuotojų dailė, tradicinių paveikslų ciklų perkėlimas į daugiau ar mažiau individualizuotas idiomas. Matėme keistą pavyzdį net iš XIII a., kai įgudęs meistras Villardas de Honnecourtas, pasitelkęs savo įgūdžius, bandė užfiksuoti asmeniškai patirtą ir unikalią akimirką – susidūrimą su liūtu [52].

Šis atvaizdas labai skiriasi nuo įprastų pagalbinių piešinių, Villardo įtrauktų į jo modelių albumą [105]. Šiuolaikiniuose piešimo vadovėliuose galima rasti kiekvienos iš šių schemų analogiją. Mokydamiesi piešti Villardas ir jo kolegos greičiausiai susidūrė su tokiais pačiais sunkumais ir psichologinės pagalbos poreikiu, kaip ir mes. Galimas daiktas, Villardas ne tiek galvojo apie įgudusius dailininkus,

kiek apie architektus, kurie turėjo įvaldyti vaizdavimo pagrindus nesigilindami į meistriškumo subtilumus. Bet aiškiausiai jo puslapiai byloja apie tam tikrą išradimo laisvę, vedančią tolyn nuo priklausomybės nuo konkrečių siužetinių ciklų ir skatinančią naujai komponuoti.

Turbūt geriausiai viduramžių ir vėlesniųjų laikų dailės funkcijų skirtumus išsiaiškintume pasitelkę terminologiją, kurią turėjo gerai išmanyti Villardas: filosofinį „bendrybių" ir „atskirybių" skirtumą. Su šiuo svarbiu Vakarų filosofijos klausimu jau esame susidūrę kalbėdami apie Platono lovą. Bendriniai daiktavardžiai, pavyzdžiui, „žmogus", „avis", „skalikas" ar „liūtas", yra sąvokos, „bendrybės". Jie nurodo daiktų klases, o individai tėra atskiri jų pavyzdžiai. Viduramžių mokyklose virė aistros, sprendžiant, ar šias bendrybes reikia laikyti daugiau, ar mažiau „realiomis", nei, pavyzdžiui, žmogus Villardas, šuo Noble'is ar liūtas Rex'as. Tai, ką aš pavadinau „schema", šioje terminologijoje yra bendrybė. Villardas, lygiai kaip kiniški ar šiuolaikiniai piešimo vadovėliai, moko, kaip piešti „žmogų" ar „šunį", kai tik to reikalauja kontekstas. Įprastame viduramžių dailės kontekste schema galėjo funkcionuoti kaip hieroglifas ar piktografas. Schema tampa visai savarankiška Villardo albume, kur jis rodo, kaip piešti lemties ratą [106], tą nuostabų žmogaus dalios nepastovumo įvaizdį, viduramžių perimtą iš Boethiaus vizijos, pasirodžiusios jam nusivylimo valandą. Kylančios ir krintančios figūros čia yra ne koks nors konkretus žmogus, o pamokančios istorijos „Kiekvienas" herojus, ir mes patys turėtume pritaikyti tą istoriją sau. Be abejo, Villardo liūtas yra kitoks. Tačiau teigdamas, kad piešė jį *„al vif"*, autorius greičiausiai norėjo pasakyti ne daugiau nei mes, kai vartodami „bendrybę" sakome, jog matėme „liūtą".

## III

GRĮŽIMAS prie klasikinių „tikroviško" atvaizdo idealų renesanse visai nepakeitė šios problemos esmės; tebuvo sukurti tikslesni bendrybių standartai ir žmogui, ir liūtui vaizduoti. Tačiau vienu atžvilgiu šiuos naujus standartus sunku pervertinti. Kaip ir klasikos laikotarpiu, pasakojimas vėl pateikiamas žiūrėtojui taip, tarsi šis būtų pavaizduotų įvykių liudininkas. Alberti galutinai apibendrino šį atgimstantį poreikį, paveikslo rėmą apibūdindamas kaip langą, pro kurį žiūrėtojas žvelgia į paveikslo pasaulį. Šiam poreikiui patenkinti buvo būtina žinoti, kaip stebėjimo taškas modifikuoja schemą, arba, kitaip tariant, buvo būtina išmanyti „perspektyva" vadinamą braižomosios geometrijos kryptį. Nebeužteko vien turėti modelių knygą su grakščiai šuoliuojančių skalikų pavyzdžiais. Reikėjo įsivaizduoti



107. UCCELLO. *Medžioklė*. Detalė. Apie 1460

trimatį skaliką, kad įvairiose padėtyse jis atrodytų taip tikroviškai, kaip Uccello *Medžioklėje* [107].

Uccello darbe schema vis dar labai ženkli. Galimas daiktas, jis pirmiausia pasidarė medinį modelį, ir skaičiavo, kaip jis mažėja perspektyvoje. Tačiau renesanso meistras, norėjęs laisvai pripildyti savo drobę įvairiausių rūšių ir porūšių padarų, negalėjo priklausyti nuo tokių aplinkinių metodų. Kad sugebėtų įsivaizduoti daiktus bet kokiame erdviniame kontekste, jis turėjo būti labai gerai išstudijavęs bendrybes ir puikiai išmanyti daiktų struktūrą.

Iškalbingiausias tokios natūralios žinių ir dailės sąjungos pavyzdys, be abejo, yra Leonardo da Vinci. Atrodo, jog nuolatinės Leonardo organiškos formos paslapties paieškos ir Villardo geometrinės gudrybės bei jo hieraldiškas liūtas smarkiai nutolę vienas nuo kito, bet jie dera, nes abu nukreipti link „bendrybių". Turėtų užtekti vieno pavyzdžio. Leonardo aiškiai netenkino tuometinis medžių piešimo metodas. Jis žinojo geresnį būdą. „Atsiminkite," mokė jis, „kad ten, kur medis išsišakoja, kamienas atitinkamai suplonėja, taigi jeigu aplink medžio vainiką nubrėšite apskritimą, kiekvienos šakos segmentas turi atitikti kamieno storį" [108]. Nežinau, ar ši taisyklė teisinga. Manau, ne visai. Tačiau Leonardo pastaba yra neįkainojamas patarimas, kaip „piešti medžius". Rašydamas apie spėjamus augimo dėsnius jis davė dailininkui medžio konstravimo formulę – taigi galėjo jaustis esąs

kūrėjas, „visų daiktų Valdovas ir Dievas“, žinantis gamtos paslaptis ir galintis „sukurti“ medžius, kaip jis tikėjosi „sukurti“ skrendantį paukštį.

Manau, kad vadinamasis renesanso meistrų domėjimasis struktūra turi labai praktišką priežastį – poreikį žinoti daiktų schemas. Juk tam tikra prasme pati mūsų „struktūros“ samprata, daikto „esmę“ lemiančių griaučių ar karkaso idėja, atspindi mūsų schemos, padedančios susivokti begalinėje kintančio pasaulio įvairovėje, poreikį. Tad nenuostabu, kad šią problemą XVI a. ir XVII a. dailės diskusijose šiek tiek aptemdė metafiziniai debesys.

## IV

VIDURAMŽIAIS skirtumas tarp bendrybių ir atskirybių iš esmės buvo loginis. Taigi Leonardo atrado „medžiais“ vadinamos botaninės klasės, kuriai priklauso kiekvienas konkretus medis, dėsnį. Kiekvienas, norėjęs pavaizduoti savo sode augantį medį, pirmiausiai turėjo žinoti medžių struktūrą ir proporcijas. Tačiau, iš dalies dėl platonizmo įtakos, į šį skirtumą imta žiūrėti nauju aspektu. Platonui bendrybė yra idėja, tobulas medžio prototipas, egzistuojantis kažkur anapus, arba, kalbant techniškai, sąvokų pasaulyje. Konkretūs medžiai, arkliai ar žmonės, kuriuos dailininkas mato kasdieniniame gyvenime, tėra netobulos tų amžinų prototipų kopijos, netobulos, nes žemiškoji materija visuomet priešinasi idealui ir neleidžia idėjai realizuotis. Tuo remdamasis pats Platonas neigė dailės vertę, nes kokią gi vertę gali turėti netobulos idėjos kopijos kopijavimas? Neoplatonikai, remdamiesi tais pačiais pagrindais, bandė pakeisti dailės statusą, su kuo noriai sutiko besikuriančios akademijos. Jie teigė, kad būtent dailininkas, kitaip nei paprasti mirtingieji, yra apdovanotas dieviška galia suvokti ne netobulą ir kintantį atskirybių pasaulį, o pačius amžinuosius prototipus. Jo uždavinys – išgryninti materialųjį pasaulį, panaikinti jo trūkumus ir priartinti prie idėjos. Čia jam padeda grožio dės-



108. LEONARDO DA VINCI. *Medžio augimo diagrama*

nių – harmoningų, paprastų geometrinių santykių – išmanymas bei jau „idealizuotą", t.y. prie platoniškosios idėjos priartintą realybę perteikiančių antikinių pavyzdžių studijavimas.

Manau, kad ši doktrina, viešpatavusi akademijose mažiausiai tris šimtus metų, nuo 1550 m. iki 1850 m., grįsta saviapgaule. Ji palaiko ne kurio nors konkretaus medžio, o medžio apskritai, ne kurio nors konkretaus žmogaus, o žmogaus apskritai piešimo meną – kitaip tariant, yra konceptualios Villardo dailės tęsinys, apgaubtas apgaulinga filosofine aureole. Paprastas portretas yra niekingas ir žemas. Natūrą reikia perkurti. Jei konkretus priešais esantis medis ar žmogus neatitinka geometrinio karkaso, laikomo idealiu kanonu, tuo blogiau medžiui ar žmogui. Tobulas dailininkas apdovanotas talentu atskirybėje įžvelgti bendrybę, pro materijos dulkes pamatyti „esminę formą", kuri – kalbant veikiau Aristotelio nei Platono terminais – besipriešinantį molį suformavo iš vidaus.

Neturėtume abejoti, jog dailininkai išties patyrė tokį jaudulį. Tačiau galima įtarti, kad prototipai, kuriuos jie rasdavo anapus regimojo pasaulio, buvo ne sukurti danguje, o prisimiñtos jaunystėje išmoktos formos. Argi „tobula" kinas pavadintų ne tą orchidėją, kuri geriausiai atitinka jo išmoktas taisykles? Ar mes nelinkę vertinti žmogaus sudėjimo lygindami jį su tomis graikų skulptūromis, kurios tradiciškai laikomos grožio etalonais?

## V

AŠ NENORIU PAREIKŠTI, jog tai pasako visą tiesą apie kintančius natūralaus grožio idealus. Tačiau manau, kad dailės metafizikos studijas visuomet reikia papildyti jos praktikos, ir būtent mokymo praktikos, analize.

Nedaugelį praeities reiškinių yra taip sunku suvokti ir įsivaizduoti, kaip senąją mokyklą. Mokiniams kelti griežti ar net žiaurūs reikalavimai mums, be abejo, atrodo nepateisinami. Kaip jaunas dainininkas gyvendavo savo mokytojo namuose ir, nuolat jo prižiūrimas, daugelį metų mokydavosi gamų, taip dailininko pameistrys būdavo atiduodamas meistro valiai ir jo rūpesčiu ilgas valandas praleisdavo mokydamasis kopijuoti garsenybių darbus. „Piešk, Antonio, piešk, Antonio, piešk ir negaišk laiko," norėdamas paraginti abejingą mokinį ant popieriaus skiautės parašė pagyvenęs Michelangelo, ir šių žodžių aidas greičiausiai skambėjo visose Europos dirbtuvėse. Tokių pratimų tikslą XVII a. savo traktate aiškiai suformulavo vokiečių tapytojas Joachimas von Sandrartas: „Kai Protas pateikia gerai suvoktas idėjas, o ranka, daugelio metų stropaus piešimo išlavinta, vadovaudamasi protu perkelia jas ant popieriaus, atsiskleidžia autoriaus ir jo meno meistriškumas."

Tais laikais niekas neabejojo, kad visa dailė yra „konceptuali" ta prasme, jog prieš gaudamas leidimą išbandyti ranką piešiant iš natūros, mokinys turėjo išmokti ir įprasti, kaip piešti „žmogų". Akademijų kursai buvo nuosekliai išdėstyti nuo atspaudų iki antikinių pavyzdžių kopijavimo, taigi leidimo išbandyti jėgas vaizduojant tikrą motyvą dailininkas siekdavo metų metus. Būtent šis tradicinio meistriškumo reikalavimas užtikrino dailės tęstinumą nuo viduramžių iki XVIII a. – visą šį laikotarpį modelių vyravimas buvo neginčijamas. Be abejo, paplitus grafikos atspaudams ir gipso liejiniams nepaprastai padaugėjo kopijuoti tinkamos medžiagos. Be to, ją praturtino anatomijos knygos bei knygos apie proporcijas, nekalbant jau apie aktus, leidusius dailininkui patikrinti įgytas žinias. Tačiau joks kitas šaltinis mums nėra toks patogus dailininko rankos ir akies treniravimo metodui analizuoti, kaip piešimo knygos. Šiame skyriuje galiu tik atkreipti dėmesį į netikėtą jų gausą. 1888 m. išleistame *Pietų Kensingtono nacionalinės meno bibliotekos knygų ir brošiūrų kataloge (Catalogue of Books and Pamphlets in the National Art Library at South Kensington)* išvardyta per penkis šimtus šiai kategorijai priklausančių pavadinimų, ir tai – dar ne visas jų sąrašas. Panašu, kad tokių knygų stoka mūsų bibliotekose yra ankstesnės jų svarbos požymis. Jas paprasčiausiai sunaudojo, jos susidėvėjo ir suplyšo dirbtuvėse ir studijose, o išlikusios dažnai yra iširę ar nepilnos.

Ankstyviausia spausdinta pavyzdžių knyga buvo išleista 1538 m. Strasbūre. Jos autorius, Heinrichas Vogtherris, tituliniame lape plačiai aiškina savo knygos naujumą. Įžangoje Vogtherris kalba apie apverktiną Vokietijos dailės ir dailininkų likimą, kurio priežastis esanti Reformacija. Jis norįs užkirsti kelią visiškam menų sunykimui kaip ir krikščionybės nuopoliui į barbarizmą. Ypač jis susirūpinęs tais kolegomis, kurie apsunkinti žmonų ir vaikų ir tais, kurie negali keliauti, kaip tik jų labui jis sukompiliavo tai, ką vadina visų retų ir sudėtingų, daug fantazijos ir apmąstymų reikalaujančių pavyzdžių *summa,* idant silpnesnis brolis išvengtų sunkumų, iškiltų subtilūs protai, atsigautų menai, o Vokietija vėl užimtų tautų lyderės vietą.

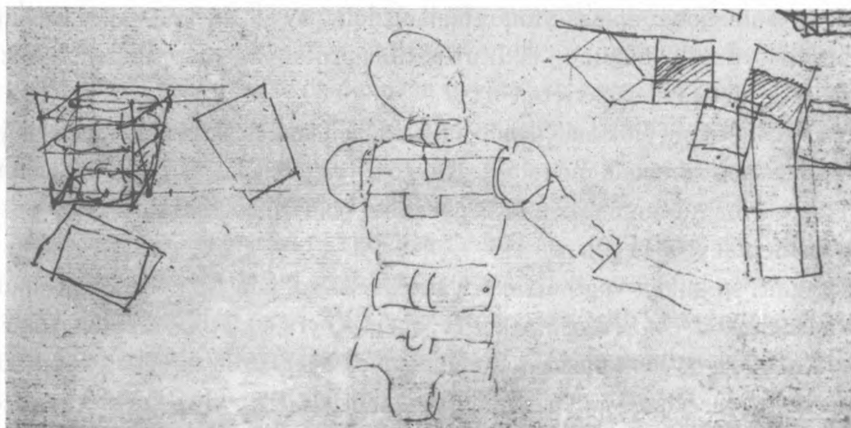
Šių aukštų tikslų siekiama naudojantis tradiciniais, iš vėlyvųjų viduramžių dirbtuvių praktikos žinomais modeliais. Knygoje yra puslapių, kur vaizduojamos fantastinės galvos su fantastinėmis kepurėmis, įvairiausios rankų ir kojų pozicijos bei ornamentai [109, 110].

Palyginti su kuklia Vogtherrio knygute, 1538 m. išleista Erhardo Schöno *Proporcijų nuorodos (Underweisung der Proporzion)* yra sudėtinga studija. Čia randame elementarią iš visų pusių matomos galvos schemą ir žmogaus kūno komponavimo iš paprasčiausių geometrinių formų metodą [112, 113], kurie iki šiol tebėra labai populiarūs. Įkvėpimo Schönas sėmėsi iš garsiojo Dürerio *Drezdeno albumo*

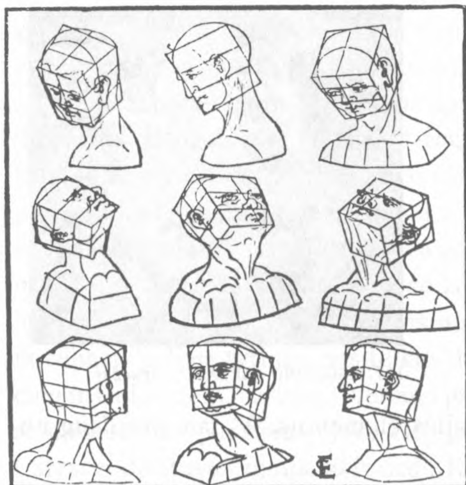


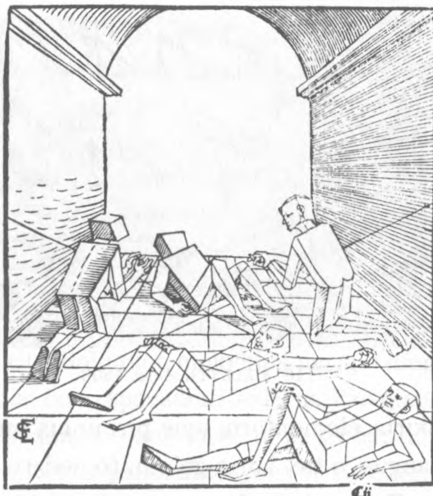
109, 110. VOGTHERR. *Galvos ir pėdos.* 1538

*(Dresden Sketchbook)* [111, 114] bei iš jo bandymų žmogaus kūno formas perteikti geometriškai bei stereometriškai, kuriuos kai kas lygina su kubistų metodais. Nemanau, kad toks lyginimas naudingas. Kubistai, kaip tikiuosi pademonstruoti tolimesniame skyriuje, stengėsi ne išryškinti schemą, o atakuoti mūsų suvokimą. Dürerio tyrinėjimai susiję su grožio paslapties paieškomis, bet taip pat ir su jo, kaip mokytojo, praktiniais sumetimais. Galima sakyti, jis nori sukonstruoti manekeną, kuris galėtų būti paranki schema ateities kartoms. Pakaks dar vieno tokio pobūdžio vokiškos knygos pavyzdžio: Heinricho Lautensacko *Des Circkels unnd Richtscheyts... Underweisung,* 1564 m. pasirodžiusi Frankfurte. Jos puslapiuose pa-



111. DÜRER. *Manekenas.* Apie 1513

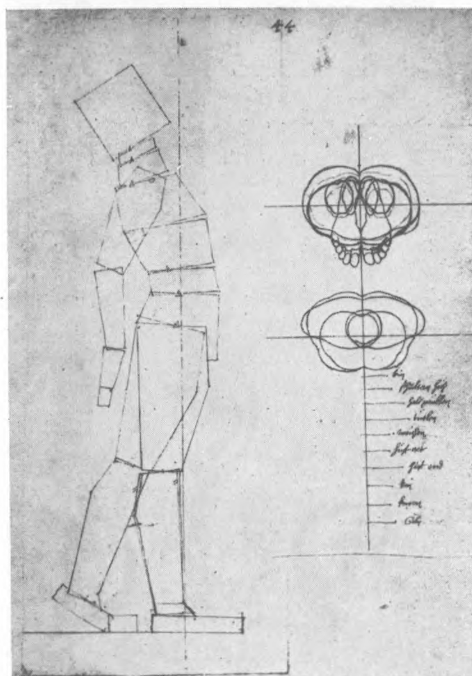




112, 113. SCHÖN. *Schemiškos galvos ir kūnai.* 1538

teikti visi modernūs vaizdavimo būdai: pavyzdžiui, skeleto kaip vielinės konstrukcijos schema su taškais sąnarių vietose [115].

Apskritai, XVI a. piešimo vadovėliams, kuriuose daugiausiai dėmesio skiriama braižomajai geometrijai, atrodo, trūko pradedantiesiems reikalingo paprastumo. Bent jau taip sakoma Carelo van Manderio eilėraštyje apie tapybos meną, parašytame prieš pat 1600 m. Jis rašo: „Jei tik didis meistras išspausdintų jaunimui



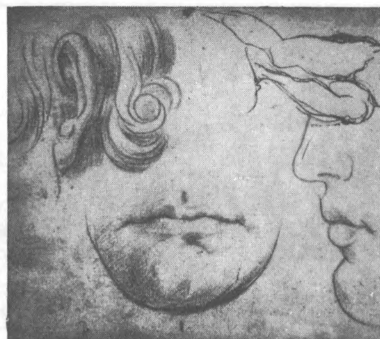
114. DÜRER. *Proporcijų studija.* Apie 1513




115. LAUTENSACK. *Scheminis piešinys.* 1564



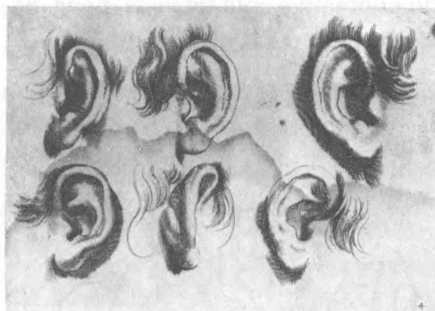
116. FIALETTI. *Akys.* 1608



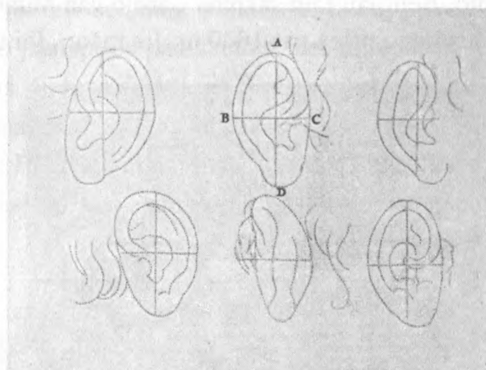
117. AGOSTINO CARRACCI. *Bruožai*

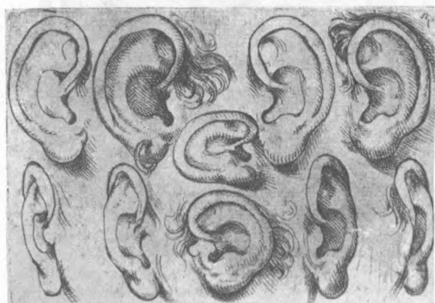
skirtą elementorių apie pirminius mūsų dailės elementus. Aš tam per daug nerangus, o tie, kurie galėtų, to nedaro."

Tačiau, kaip dažnai nutinka, paklausa iššaukė pasiūlą. 1608 m. Venecijoje buvo išleista pirmoji, regis, naujo pobūdžio knyga – Odoardo Fialetti „Tikrasis visų žmogaus kūno dalių ir galūnių piešimo būdas ir tvarka" („The true method and oder to draw all parts and limbs of the human body"). Kai kurie puslapiai labai primena Vogtherrio tradiciją, tačiau Fialetti daug detaliau analizuoja įvairias žmo-

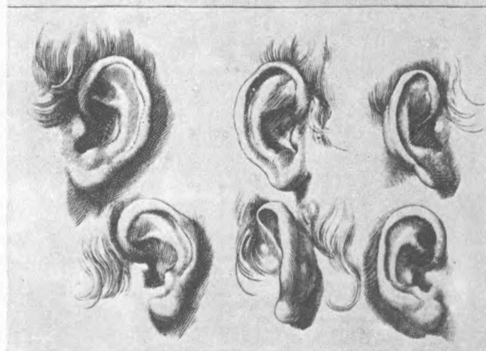


118. GUERCINO. *Ausys.* 1619



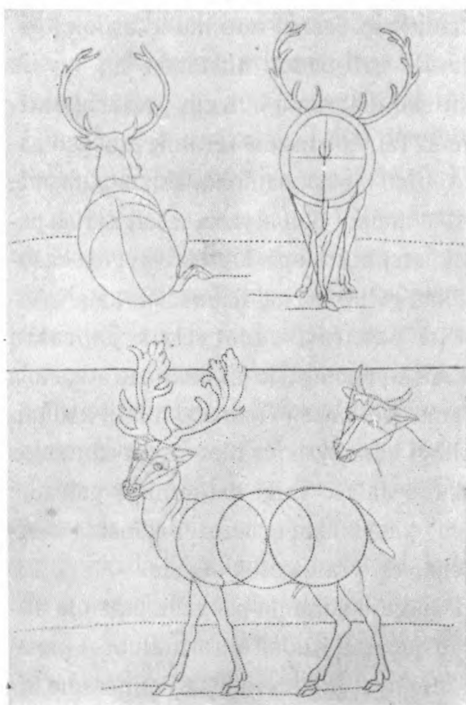



119. FIALETTI. *Ausys.* 1608

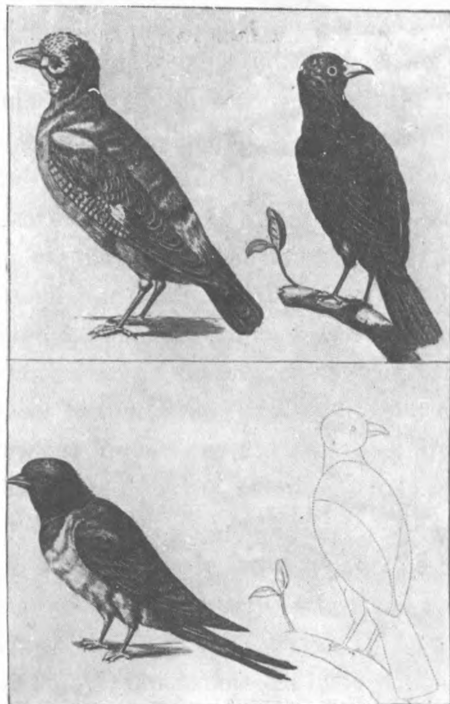


120. VAN DE PASSE. *Ausys, sekant Guercino, ir diagramos.* 1643

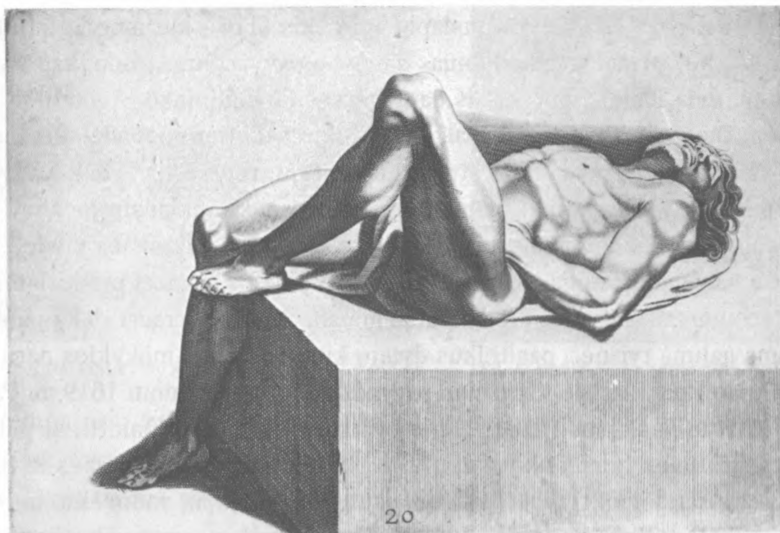
gaus kūno dalis. Pradžioje yra puslapis apie akis [116], kuriame „grafinio meno pradžiamokslio“ principas papildomas daugybe pavyzdžių. Atrodo, kad šį detalios studijos metodą Fialetti perėmė iš daug garsesnio dailininko, Agostino Carracci, dirbtuvės. Daugelis šio meistro darbų yra tokio analitinio pobūdžio, ir tai patvirtina jo, kaip vieno iš akademinės tradicijos kūrėjų, reputaciją [117]. XVII a. šaltiniuose minima, jog Agostino manė ausį esant pačiu sunkiausiu piešimo objektu ir savo mokinių užsiėmimams buvo padirbęs didelį gipsinį ausies modelį. XVII a. ir XVIII a. iš rankų į rankas keliavo keletas Annibale Carracci priskiriamų mokomųjų atspaudų; tikrasis jų autorius nežinomas. Brolių Carracci įtaką piešimo vadovėliams galima tyrinėti pasitelkus dviejų kitų Bolonijos mokyklos narių, Guercino ir Guido Reni, darbus. Guercino pavyzdžiai buvo spausdinti 1619 m. Palyginus ausims skirtus puslapius [118, 119] jo priklausomybė nuo Fialetti, ar galbūt nuo Carracci dirbtuvės tampa akivaizdi. Kaip tik tokios priklausomybės ir turėtume tikėtis: lengviau išmokti piešti ausis iš jau egzistuojančių vadovėlių, nei iš natūros. Nenuostabu, kad Guercino, savo ruožtu, paskolino savo ausis šiaurės modelių knygai, didelei Crispyno van de Passe sudarytai atvaizdų enciklopedijai, pavadintai *Tapybos ir piešimo šviesa (Light of Painting and Drawing),* pirmą kartą išleistai Amsterdame 1643 m. Tenkindamas savo tėvynainio van Manderio pageidavimą turėti elementorių, van de Passe nukopijavo Guercino [120], be to, jo modelius pateikė ir kaip paprastas diagramas, primenančias šiuolaikinius piešimo va-



121. VAN DE PASSE. *Elnio schema.* 1643

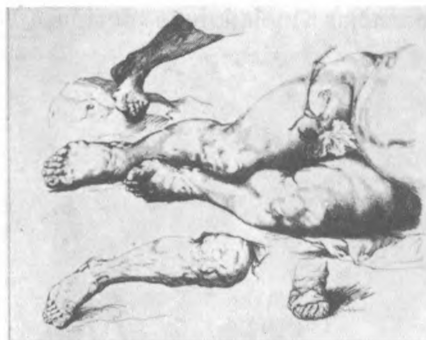


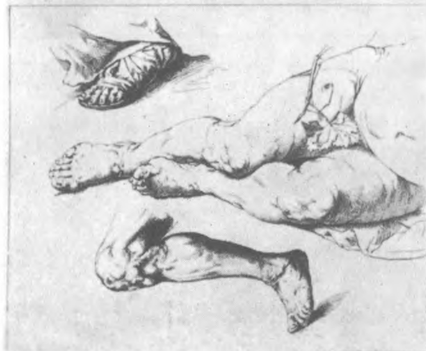
122. VAN DE PASSE. *Paukščiai ir jų schema.* 1643




123. DE JODE. *Akademistinė figūra*. 1629

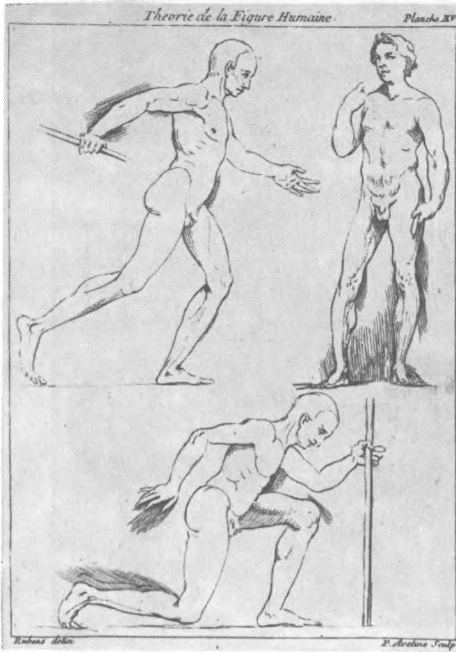
dovėlius. Į daugiau nei dviejų šimtų puslapių knygą van de Passe taip pat įtraukė vizualinį gyvūnijos pasaulio inventorių, kuriame yra itin žavių supaprastinimų, kaip elnias, matomas iš nugaros [121], ir paukštis, prilygstantis XX a. pavyzdžiams [122]. Tačiau, kaip dažnai nutinka istorijoje, panašumas gali padėti nustatyti šių beveik identiškų diagramų autorių požiūrių skirtumus. Tai, kas mums tėra tik proceso pagreitinimo būdas, naujokui skirta gudrybė, XVII a. menininkui atveria ir kai kurias pasaulio struktūros paslaptis. Knygoje rašoma, kad gali būti, jog paukščiai, kaip ir visi kiti padarai, sudaryti iš paprastų euklidiškų formų. Šis įsitikinimas atkartoja Platono *Timajaus (Timaeus)* mintį, kad taisyklingi kūnai yra pirminės sudedamosios pasaulio dalys. Taigi dailininkas gamtoje „rado“ taisyklingą schemą, vadinamą abstrakcija. Tai yra gamtos dėsnis.





124. SEKANT RIBERA. *Bakchiška figūra ir kontūras*. 1650

Džiugu, kad tame pačiame amžiuje Tolimuosiuose Rytuose suformuluotas panašus teiginys. Anksčiau mano minėtame kinų piešimo vadovėlyje galime perskaityti



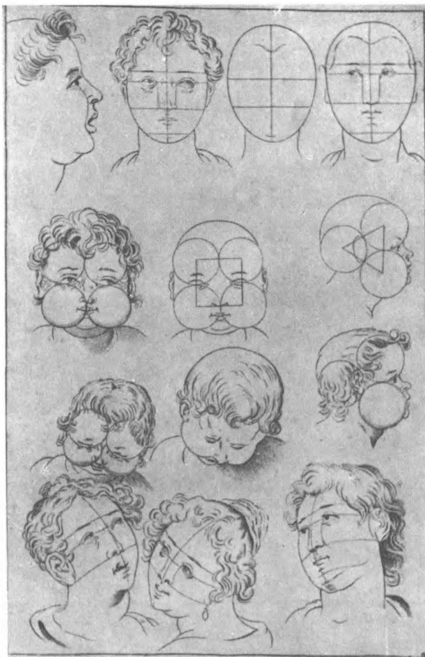

125. „P. P. RUBENS.“ *Iš Théorie de la figure humaine*. 1773



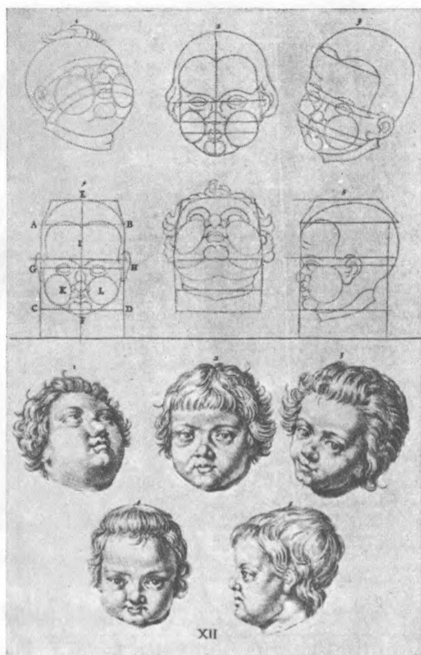

126. LAUTENSACK. *Bėgančio žmogaus schema*. 1564

štai ką: „Reikia gerai žinoti apibendrintą paukščio formą. Paukščiai išsirita iš kiaušinių. Ir jų forma primena kiaušinį, prie kurio pridėta galva, uodega, sparnai ir kojos.“ „Rutuliodamas“ paukštį iš kiaušinio formos dailininkas seka gamta. Tačiau knygoje susilaikoma nuo diagraminių gudrybių pateikimo. Kiek žinau, Tolimuosiuose Rytuose jos pasirodė tik XVIII a. Jomis naudojosi Hokusai. Įdomu būtų sužinoti, ar šią naujovę inspiravo vakarietiški piešimo vadovėliai. Vienas reiškinys – akademistinė figūra, – be abejo, yra būdingas tik Vakarams. Ji taip pat yra Carracci mokyklos dalis, tačiau čia prisidėjo ir Šiaurė. 1629 m. Antverpene išleista Pieterio de Jode knyga charakteringu pavadinimu: *Įvairios akademistinės figūros, didžiausia kaina ir nepaprastu triūsu neseniai sukurtos iš natūros, ypač patogios jauniems žmonėms, besidžiaugiantiems piešimo menu (Various Academy Figures Newly Compiled from Life with Enormous Labour and at Great Cost, Most Convemient for Young People Who Enjoy the Art of Drawing)* [123]. Čia Rubenso mokykla susipina su itališkąja.

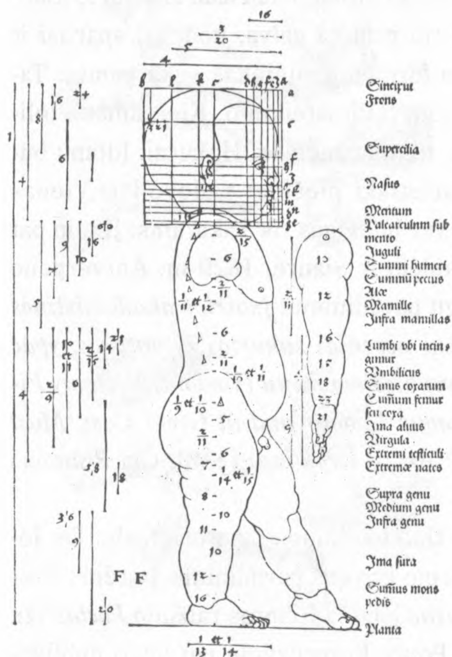
Niekada nėra lengva pasakyti, kas tokio tipo leidiniuose yra originalu. De Jode ir van de Passe darbus, įskaitant ir pastarojo knygos pavadinimą, perėmė Frederikas de Witas, pradėjęs savo *Lumen picturae* įstabia Riberos raižinio *Poetas* [žr. priešlapį] variacija. Kai ši knyga pasirodė, Poilly Prancūzijoje jau buvo publikavęs sekant Ribera atliktų mokomųjų atspaudų rinkinį; kad būtų lengviau kopijuo-



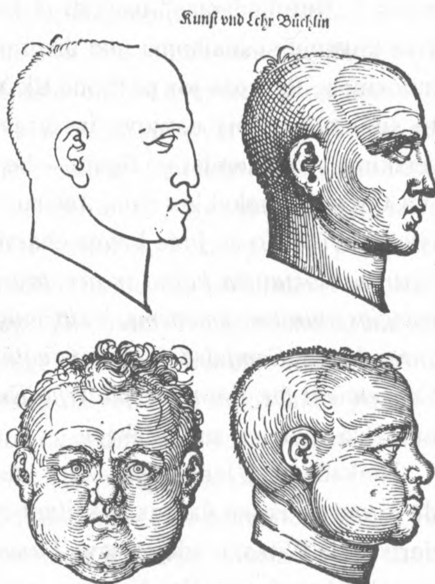
127. DE WIT. *Putti.* Apie 1660




128. VAN DE PASSE. *Putti.* 1643




129. DÜRER. *Vaiko proporcijos.* 1532




130. BEHAM. *Profiliai.* 1565



131. RUBENS. *Sūnaus portretas*. Detalė. Apie 1620

ti, kiekviena detalė buvo pavaizduota su kontūru ir šešėliais. Tai pateikta ir Wito knygoje [124]. Čia tik keletas pavyzdžių, liudijančių, jog tokio tipo knygos sudaro savotišką formulių ar schemų, išplitusių visoje Europoje, telkinį. 1773 m. pasirodė įdomi piešinių knyga, siekianti atgaminti vieną Rubenso traktatą, kurioje tarp kitų dalykų yra ir iliustracijų iš Leonardo *Traktato (Trattato)*, o viename puslapyje [125] randame pavaizduotą Michelangelo *Dovydo* pozą šalia bėgančio vyro schemos, kuri, pasirodo, yra nukopijuota iš Lautensacko [126].

Taigi tam tikra prasme šios knygos tikrai gali būti lyginamos su žodynais. Galų gale, žodynai taip pat išaugo per amžius kaupdami savo pirmtakų išmintį ir klaidas. Paskutinis pavyzdys iliustruos šių vizualinių žodynų vaidmenį. Tarp de Wito formulių [127] yra vaikų galvučių piešimo schema, kurios pėdsakai veda prie van de Passe. Galvos, nupieštos remiantis keistomis konstrukcijomis, atrodo labai panašios į Rubenso *putti*. Tačiau pažvelgę atidžiau, pamatysime, kad tai tėra adaptuota ir pakeista Dürerio išplėtota formulė [129]. Bet perimta ji netiesiogiai. Į savo vizualinį žodyną van de Passe [128] taip pat įtraukė kopijas iš Sebaldo Behamo brošiūros [130], ir įtariu, jog būtent Behamas Rubenso *putti* užkrėtė kiaulyte. Kol šie reiškiniai tėra piešimo knygų puslapiuose, jie gali būti juokingi, bet negali būti labai svarbūs. Įdomiau pasižiūrėti, ar jaunystėje įgyta proporcijų schema net tokiam meistrui kaip Rubensas galėjo turėti įtakos vaizduojant vaikus, netgi tapant savo sūnų portretus [131].

Čia staiga susiduriame su tikrąja tokių mokymo metodų problema: bendrybės ir atskirybės santykiu. Tai – vaizdavimo, kurį kitu aspektu nagrinėjome antrajame skyriuje, problema. Mano vadinamąją „vaizdavimo patologiją" galima tyrinėti tik tais atvejais, kai galima palyginti piešėjo perteikimo „tikslumą". Niekada nesužinosime, kaip „iš tiesų atrodė" Rubenso vaikai, bet tai nereiškia, kad niekada negalėsime tyrinėti įgytų modelių ar schemų įtakos mūsų suvokimo sąrangai. Šį klausimą būtų įdomu analizuoti eksperimento būdu. Tačiau kiekvienas dailės studentas, intensyviai užsiiminėjęs kuria nors viena formų grupe, yra patyręs tokią įtaką. Gerai atsimenu, kaip mane sukrėtė studijuotos apskritaveidžių vaikų vaizdavimo formulės: niekada nemaniau, kad jie galėtų egzistuoti, bet staiga tokius vaikus ėmiau matyti kiekviename žingsnyje.

Mūsų sąmonės savybė patirtį klasifikuoti ir įsiminti pagal tai, kas žinoma, turėtų kelti rimtų keblumų su atskirybe susiduriančiam dailininkui. Iš tiesų, gal kaip tik šie keblumai ir sąlygojo formulės žlugimą mene.

## VI

NORĖČIAU šį dvilypumą pailiustruoti labiausiai Vakarų mokyklose paplitusia ir geriausiai žinoma formule – į dalis padalyto ovalo ar kiaušinio forma, atstojančia galvą. Van Manderis primygtinai ragina savo mokinius piešti kiaušinio formą su kryžiumi jos viduje, nes antraip nepavyks nė viena galva, ir natūralu, kad populiaraus tuometinio piešimo vadovėlio skyriaus antraštę puošia atitinkamas atvaizdas [132]. Kaip apibūdinti tokios priemonės vertę? Galbūt kiaušinio forma tokia naudinga kaip efektyvi pataisa, padedanti išvengti klaidos, kurią dažniausiai daro neįgudę piešėjai – dominančią detalę, veidą, jie sutapatina su visa galva. Vaiko keverzonėje veidą sudarantys bruožai – taškai vietoj akių, brūkšneliai vietoj nosies ir burnos – yra tiesiog šiaip ne taip apibrėžti linija, ant kurios laikosi ausys, o jei reikia, ir skrybėlė [133]. Ši primityvi konceptuali schema dažniausiai yra plokščias diskas. Prašydamas pradedantį piešėją pasirinkti kitą pradinį tašką, pirmiausia įsivaizduoti galvą, o vėliau veidą, kaip tos trimatės struktūros elementą, mokytojas, be abejo, paskatins žengti žingsnį į priekį.

Ir didieji, ir mažieji dailininkai vaizduodami galvą naudojosi šiuo metodu. Jo populiarumas tarp tokių skirtingų meistrų, kaip Leonardo ir Fra Bartolommeo, Paolo Veronese ir Rembrandtas [134—137] liudija apie vaizdavimo kalbos vientisumą, kurį aš ir noriu akcentuoti šiuose skyriuose. Jų piešiniuose schema yra stenografinių ženklų forma; laikui atėjus, autorius juos išplečia ir papildo. Tačiau vadindami tokias formules „santrumpomis" ar „supaprastinimais", mes ne visai

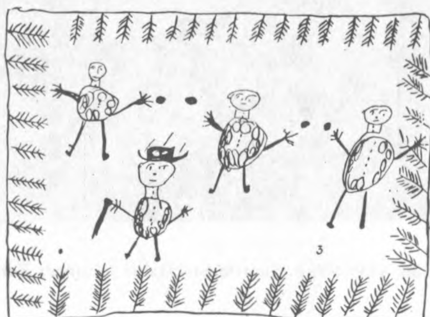



132. VAN DE PASSE. *Iš „Lumen picturae"*. 1643

deramai įvertiname jų psichologinę reikšmę. Dailininkui nebūtina pirmiausiai galvoti apie tikrą galvą, o vėliau suvesti ją į abstraktų ovalą – net ir jam ovalas, t. y. schema, yra išeities taškas, vėliau, jei reikia, užpildoma kūnu ir krauju.

Akivaizdu, jog tokia priklausomybė nuo schemų gali apsunkinti efektyvų portretavimą, nebent ją lydėtų nuolatinis noras koreguoti ir tikslinti. Net įgudusių XVIII a. tapytojų darbuose randame keletą akivaizdžių tokio pavojaus įrodymų. Didis XVIII a. anatomas Pieteris Camperis rašo, kad „šių dienų tapytojai paprastai nupiešia ant drobės ovalą pozuotojui dar neatsisėdus priešais, o jo viduje kryžių, kurį dalina į keturių nosių ilgį ir penkių akių plotį; jie tapo veidą atsižvelgdami į šias padalas, nors iš tiesų proporcijos gali būti tokios įvairios." Camperis tuo nepasitenkina. Jis pasirenka schemą iš Preisslerio piešimo vadovėlio [138], kruopščiai ją ištiria ir aiškina, jog šis receptas visiškai netinka vaizduojant galvą trim ketvirčiais, nes burna atsiranda per arti ausies [139]. Jis taip pat teigia, kad priešingai nei van Dyckui ir italų meistrams, šiauriečiams tapytojams ši klaida būdinga.

Dar sykį įsitikinome, jog skirtumas tarp Villardo, nupiešusio savo schemišką liūtą ir pavadinusio jį atvaizdu iš natūros,



133. *Sniego karas*. Vaiko piešinys



134. LEONARDO DA VINCI. *Scheminė galva*



135. FRA BARTOLOMMEO. *Piešiniai*

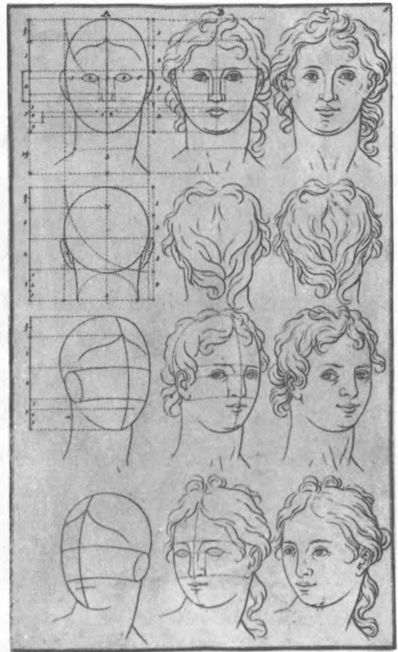


136. VERONESE. *Studija paveikslui „Vestuvės Kanoje“.* Detalė

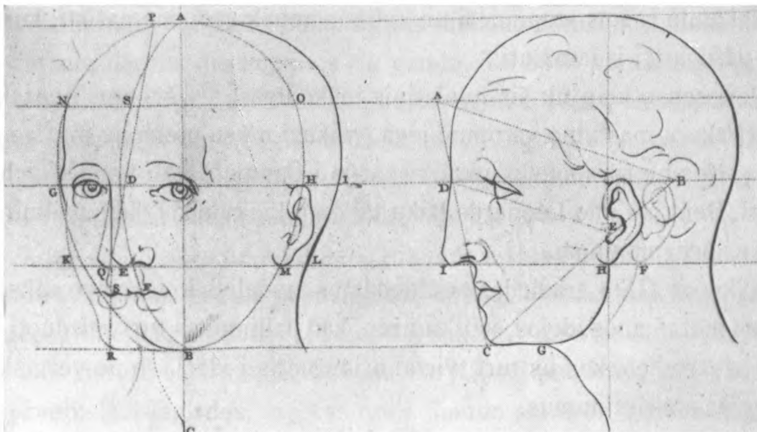


137. REMBRANDT. *Golgota.* Detalė

ir Camperio kritikuoto XVIII a. tapytojo tėra laipsnio skirtumas. Jie abu konkrečiam tam tikros klasės atstovui, Liūtui Rex ar Karaliui X Y Z, taiko universalų stereotipą. Galbūt iš tiesų mėgėją, vieną kartą pakenčiamai nutapiusį galvą, visą likusį gyvenimą vilios ta pati standartinė formulė, papildoma tik būdingiausiais bruožais, skiriančiais admirolą nuo rūmų gražuolės. Tačiau akivaizdu, kad išmoktą standartinę galvos schemą jis lygiai taip pat gali naudoti kaip išeities tašką korekcijoms bei pagal ją matuoti visus individualius nukrypimus. Pirmiausia, nesirengiant jos užpildyti, galima nupiešti ją ant drobės ar mintyse ir palyginti su pozuotojo bruožais bei atitinkamai pataisyti schemą. Įsitikinę, kokios reikalingos schemos, neturėtume stebėtis, kad net klaidinga schema gali būti naudingas įrankis. Mūsų suvokimo aparatas pradeda veikti tik stumtelėtas. Esame daug girdėję apie akies lavinimą ar mokymąsi matyti, bet šios frazės klaidina, jei neakcentuojamas faktas, jog mokytis reikia ne matyti, o atskirti. Jei matymas būtų pasyvus procesas, jei tinklainė, kaip fotojuosta, tiesiog fiksuotų dirgiklius, išties būtų absurdiška naudotis klaidinga schema norint gauti teisingą atvaizdą. Tačiau kasdien iš psichologijos laboratorijų ateina naujų ir stulbinančių įrodymų, kad ši pasyvumo idėja ar idealas yra visiškai nerealūs. Neseniai buvo pasa-



138. PREISSLER. *Scheminės galvos*. 1734




139. CAMPER. *Galvos proporcijos*. 1794

kyta: „Suvokimą visų pirma galima laikyti numatymo modifikacija." Tai – visuomet aktyvus procesas, sąlygotas tikėjimosi bei pritaikytas specifinei situacijai. Galbūt būtų šiek tiek naudingiau kalbėti apie matymą ir pastebėjimą, užuot kalbėjus apie matymą ir žinojimą. Mes pastebime ką nors tik tuomet, kai ko nors *ieškome*, o ieškome tuomet, kai dėmesį atkreipia pažeista pusiausvyra, skirtumas tarp realaus dirgiklio ir to, kurio tikėjomės. Negalime apimti visko, ką matome kambaryje, tačiau pastebime, jei kas nors jame pasikeitė. Negalime užfiksuoti visų galvos bruožų, tad jeigu jie atitinka tai, ko tikėjomės, jie tiesiog tyliai nugrimzta į mūsų suvokimo aparato gelmes. Panašiai esame įpratę tam tikras formas paveiksluose priimti kaip reprezentuojančias galvas, tačiau jei į mūsų kambarį įeitų žmogus kiaušinio formos galva ar nevietoje esančia preissleriška burna, mes, be abejo, pastebėtume, kad kažkas – ne taip.

## VII

TAIGI sausa psichologinė schemos ir korekcijos formulė gali atskleisti ne tik esminį viduramžių ir po jų sekusių amžių dailės ryšį, bet ir ypač svarbius jų skirtumus. Viduramžiais schema prilyginama atvaizdui; vėliau ji tampa išeities tašku, kurį reikia koreguoti, pritaikyti, adaptuoti, tikrovės tyrinėjimo įrankiu bei ginklu dvikovoje su atskirybe. Skiriamasis viduramžių dailininko ženklas yra jo meistriškumą liudijanti tvirta linija [140]; vėlesniųjų laikų dailininko – ne paprastumas, kurio jis vengia, o nuolatinis budrumas. Eskizas [141], arba, tiksliau, eskizai yra šio budrumo simptomai, jais ruošiamasi galutiniam dailės darbui, nes be meistrą apibūdinančių rankos bei akies įgūdžių, dar yra nuolatinis pasirengimas mokytis, kurti, taikyti ir perkurti, kol atvaizdas liausis buvęs nuvalkiota formulė ir ims atspindėti unikalią ir nepakartojamą patirtį, kurią autorius nori užfiksuoti ir įamžinti.

Nuo Renesanso kaip tik šis nuolatinis ieškojimas, šis šventas nepasitenkinimas buvo Vakarų mąstymo varomoji jėga, veikusi mūsų meną ne mažiau nei mūsų mokslą. Nes ne tik mokslininkai, panašūs į Camperį, gali tyrinėti schemas ir jas tikrinti. Bent jau nuo Leonardo laikų tai darė kiekvienas didis dailininkas, sąmoningai ar nesąmoningai.

Tačiau iki pat XIX a. tradicijos perduodamus modelius įteisindavo anksčiau mano minėtos metafizinės idėjos, įsitikinimas, kad dailininkas turi vaizduoti bendrybes, o ne atskirybes, kad jis turi tvirtai orientuotis į idealą, o ne vergiškai kopijuoti tikrovės atsitiktinumus.

Tik šiai metafizinei teorijai gęstant prasidėjo tikrasis konfliktas. Dailininkai,



140. VILLARD DE HONNECOURT. *Piešiniai*. Apie 1235



141. LEONARDO DA VINCI. *Piestu stovintis arklys*. Apie 1505

jausdami, kad grumtis su unikalia regimąja patirtimi, dar niekada neįsivaizduota ir niekada nepasikartosiančia, yra paties menininko pareiga, sukilo prieš akademijas ir tradicinius mokymo metodus. XVIII a. pabaigos ir XIX a. dailės istorija tam tikra prasme tapo kovos su schema istorija. Tačiau tik iš dalies. Kai kurie dailininkai nepametė galvos. Pavyzdžiui, Degas'as nutraukė susijaudinusių savo draugų impresionistų pokalbį teigdamas, kad tapyba yra konvencinis menas, ir jiems verčiau derėtų leisti laiką kopijuojant Holbeino piešinius. Kaip teigia Mederis, būtent Rousseau pirmasis 1763 m. savo kūrinyje *Emilis (Emile)* pasisakė prieš tradicinį mokymo piešti būdą. Emilis niekada neturi būti mokomas kopijuoti kitų žmonių darbus, jis kopijuos tik gamtą. Tai buvo viena iš programų, kuri, galima sakyti, buvo apkaltinta visišku neišmanymu. Tiesa, anksčiau panašiai kalbėta apie Lysippą ir Caravaggio, arba jie patys taip kalbėjo, bet XVIII a. viskas suskambėjo naujai. Tai – „genijaus" ir gamtos garbinimo amžius. Taip paskelbtas tradicijos lūžis, pranašaująs naujųjų laikų dilemą.

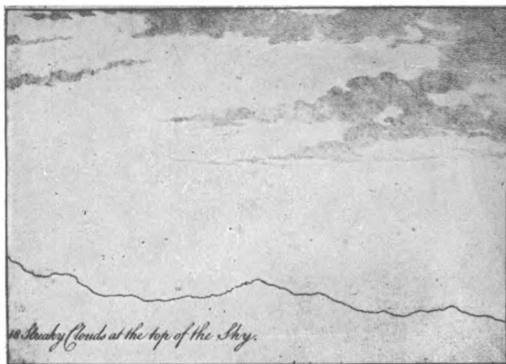
Joks kitas dailininkas neįkūnija tos dilemos aiškiau už Johną Constable'į, apie kurio darbus kalbėdamas aš pradėjau šią knygą. Vos ne kiekviena jo ištara išduoda nepasitikėjimą tradicija. „Pamenu jį sakant," rašo Leslie, – „kai aš sėduosi eskizuoti iš natūros, pirma, ką bandau daryti, tai pamiršti, kad kada nors esu matęs paveikslą." Išgirdęs, jog kas nors „bando pamiršti", psichologas suklūsta. Beje, pareiškimas apie absoliutų originalumą yra keistai ironiškas, nes jis pats

nėra originalus. Cochinas yra užrašęs panašią Chardino mintį, o ji, savo ruožtu, gali būti tiesiog didžiojo tradicionalisto Poussino gvildentos temos variacija. Tai nereiškia, kad turime abejoti šių dailininkų nuoširdumu siekiant užmiršti formulę. Tačiau blaiviai mąstantis stebėtojas supras, jog yra didžiulis skirtumas tarp bandymo ką nors užmiršti ir tikro nežinojimo. Cinikui tai gali priminti liūdną istoriją apie apgaviką, lengvatikiui pažadėjusį vidurvasario vidurnaktį parodyti nuostabų lobį. Tėra viena sąlyga – kasant jokiu būdu negalima galvoti apie baltą krokodilą, antraip lobis dings. Šis kelias prie vizualinių lobių nenuves. Niekas nežinojo to geriau už patį Constable'į, sakiusį, kad savamokslis dailininkas iš tiesų yra mokytas tikro nemokšos. Tačiau tradicijos garbinimas tarp žiūrovų kartais versdavo jį kalbėti taip, tarsi dailininkas galėtų apsieiti ir be jos: „Dailėje, kaip ir Literatūroje, tėra du būdai, kuriais žmogus siekia išskirtinumo; vienas – atsargiai pritaikyti kitų pasiekimus ir imituoti jų darbus, arba atrinkti ir kombinuoti įvairius jų privalumus; kitas – ieškoti tobulumo pirminiame šaltinyje, GAMTOJE. Pirmuoju atveju savas stilius suformuojamas studijuojant paveikslus ir kuriant vadinamąjį mėgdžiojantį ar eklektinį meną; antruoju – atidžiai stebint gamtą atrandamos ir perteikiamos dar niekada anksčiau nevaizduotos jos savybės suformuoja originalų stilių".

Ir vis dėlto, ištraukoje, kuria aš pradėjau savo paskaitas ir prie kurios dar grįšiu, jis prisipažįsta: „Aš stengiausi nubrėžti ribą tarp tikro meno ir manierizmo, tačiau net didžiausiems meistrams nepavyko visiškai išvengti manieros. Tapyba yra mokslas, ir ją reiktų traktuoti kaip gamtos dėsnių tyrinėjimą. Tad kodėl peizažas negali būti laikoms gamtos filosofijos šaka, kur paveikslai yra eksperimentai?"

Kas paskatino Constable'į prielaidą, kad nėra meno be „manieros" (mes sakytume – be tradicinių schemų), jungti su argumentais už eksperimentavimą? Manau, jis jautė, jog mokslo istorija yra nuolatinės pažangos istorija, kur vieno tyrinėtojo pasiekimus perima ir išplečia vėlesnis. Joks mokslininkas neatsisakytų naudotis savo pirmtakų knygomis iš baimės tapti tradicijos vergu. Taip atsitiko, kad galime dokumentais pagrįsti tokią pačią Constable'io nuostatą. Londono Courtauld dailės institutas turi jaudinančių įrodymų, dar niekada nepublikuotų, nes meninė jų vertė yra tokia pat menka, kokia didelė, mano manymu, yra psichologinė jų vertė. Tai – pluoštas debesų schemų kopijų, Constable'io darytų iš XVIII a. peizažų tapytojo Alexanderio Cozenso mokiniams skirto piešimo vadovėlio [142].

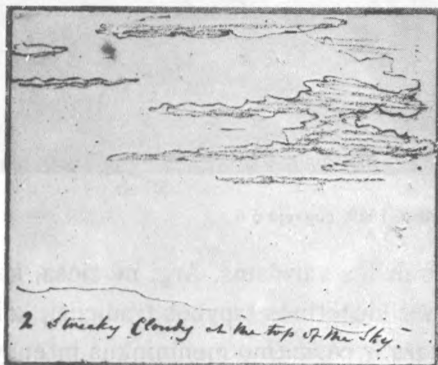
Constable'is, drąsus tradicijos kritikas, atsisėdo ir kruopščiai nukopijavo lakštus, kuriais mokinys mokomas tipiškos debesų įvairovės: „Juostiniai debesys padangėje" [143]; „Juostiniai debesys pažemėje" [144]; „Ir debesys, ir lyguma; de-




142. COZENS. *Debesų piešimo pavyzdys*. 1785




144. CONSTABLE. *Piešiniai sekant Cozensu*




143. CONSTABLE. *Scheminiai dangaus piešiniai sekant* 142



145. CONSTABLE. *Piešiniai sekant Cozensu*

besys tamsesni už lygumą ar vėjuotą dangų ir tamsesni viršuje, nei apačioje" [145] – ir taip toliau, visos įmanomos kombinacijos ir permutacijos.

Dabar jau žinome, ko Constable'is išmoko iš Cozenso. Tikrai ne to, kaip atrodo debesys; jis sužinojo pluoštą galimybių ir schemų, kurios lavina pastabumą klasifikuojant vizualinę informaciją. Neseniai buvo pabrėžta, kaip glaudžiai Constable'io susidomėjimas subtiliausiais regimojo pasaulio fenomenais siejasi su jo tautiečio ir amžininko Luke'o Howardo darbais, kuriam turime būti dėkingi už debesų formų suklasifikavimą į kamuolinius, plunksninius ir sluoksninius. Didysis morfologas Goethe Howardo triūsą susižavėjęs vadino dar viena proto pergale „suteikiant formą neapibrėžtumui". Cozenso schemos atlieka tokį pat vaidmenį, jei tyrinėdamas fenomenus dailininkas jas ne vien taiko, bet ir artikuliuoja, tikslina, neatpažįstamai pakeičia. Nėra debesų atvaizdų, tikslesnių už nutapytus Constable'io [146].

Ne taip svarbu, kokia skirstymo sistema vadovausimės. Tačiau be tam tikrų lyginimo standartų mes nesugebame suvokti tikrovės. Pamatę Constable'io kūrinius, mes taip pat galime naujai išvysti debesis. Jei taip, už išlavintą pastabu-



146. CONSTABLE. *Debesų studija*. 1822, rugsėjo 5 d.

mą turėtume dėkoti atmintyje išlikusiems dailės vaizdams. Argi ne tiesa, kad XVIII a. natūraliai mirus didžiajai klasikinės siužetinės tapybos tradicijai, kaip tik ši nauja dailės funkcija išaukštino peizažą ir paskatino menininkus intensyviau ieškoti atskirybių tiesos?

# Trečia dalis

# ŽIŪRĖTOJO INDĖLIS

# VI

## *Atvaizdas debesyse*

*Kartais mes matom debesį tarytum slibiną;*
*Rūkas kartais atrodo kaip meška ar liūtas,*
*Aukšta tvirtovė ar pasvirusi uola,*
*Smailiaviršūnis kalnas ar mėlynas iškyšulys,*
*Kur medžiai dideli pasauliui linguoja,*
*Ir erzina nematančias akis...* *

SHAKESPEARE'AS, *Antonijus ir Kleopatra (Antony and Cleopatra)*

### I

PRANEŠIMĄ apie regimąjį pasaulį turi užkoduoti dailininkas. Jau sužinojome, kaip šis kodas buvo pritaikytas būtent dailės perduodamiems signalams. Laikas grįžti prie dekodavimo ir pasižiūrėti, kokiu būdu mes išmokstame, anot sero Winstono Churchillio, skaityti drobės „kriptogramas".

Nuosekliausiai ir daug giliau už Platoną ar Aristotelį šis klausimas aptariamas mimezės prigimtį tyrusio senovės rašytojo darbe. Tai – įdomus ir jaudinantis nykstančios stabmeldystės dokumentas, Philostrato aprašytas Apollonijaus Tyaniečio gyvenimas. Apollonijus buvo išminčius pitagorietis, Kristaus gyvenimo metais keliavęs po pasaulį, skleisdamas išmintį ir darydamas stebuklus. Jo biografas pasakoja, kad bekeliaudamas jis pasiekė Indiją, kur su ištikimu mokiniu gėrėjosi keliais bronziniais graikiškais Aleksandro Didžiojo laikų reljefais. Laukdamas audiencijos pas karalių, filosofas puikia sokratiška maniera klausinėjo savo kompanioną Damį: „Sakyk man, Dami, ar yra toks dalykas, kaip tapyba?" „Žinoma," atsakė Damis. „Ir iš ko susideda šis menas?" „Na, iš spalvų maišymo," atsakė Damis. „Ir dėl ko jie tai daro?" „Norėdami imituoti, gauti vaizdą, panašų į šunį ar žirgą, ar žmogų, laivą ar bet kurį kitą daiktą po saule." Apollonijus klausinėjo toliau: „Tuomet tapyba yra imitacija, mimezė?" „Kas gi daugiau?" atsakė klusnus mokinys, „Jei ne, ji tebūtų juokingas žaidimas spalvomis." „Teisingai," atsakė mokytojas, „bet pagalvok apie vaizdus, kuriuos matome danguje debesims plaukiant, kentaurus ir antilopes, ir vilkus, ir žirgus? Ar jie taip pat – imitavimo rezultatas?

*Pažodinis vertimas

Ar tai Dievas laisvalaikiu užsiima tapyba?“ Ne, sutarė abu, debesų formos nieko nereiškia, jos atsitiktinės; tai mes iš prigimties linkę imituoti ir artikuliuoti šiuos debesis. „Bet argi tai nereiškia, kad imitavimo menas yra dvilypis?“ paklausė Apollonijus. „Vienas aspektas – imitacijos kūrimas rankomis ir protu, kitas – panašumo sukūrimas vien proto galia?“ Žiūrėtojo protas taip pat prisideda prie imitavimo. Net vienspalvis piešinys ar bronzinis reljefas jaudina mus panašumu – mes regime jį kaip formą ir išraišką. Apollonijus padarė išvadą, kad „Net nupiešus vieną iš tų indų balta kreida, atrodys, jog jis yra tamsus, nes jo plokščia nosis ir standūs garbanoti plaukai, ir atsikišęs žandikaulis (...) nuspalvina atvaizdą kiekvienam, kuris geba matyti. Todėl manau, kad žiūrintys į piešinius ar tapybos darbus turi sugebėti imituoti, ir kad niekas nesuvoktų nupiešto žirgo ar jaučio, jei nežinotų, kaip tie gyvūnai iš tiesų atrodo.“

Pateikiu šią ilgą citatą, nes ji apibendrina tai, ką dabar bandysime nagrinėti – mūsų, žiūrėtojų, indėlį skaitant dailininko paveikslus. Vienu atžvilgiu apie Apollonijaus vadinamą „gebėjimą imituoti“ mes žinome daug daugiau, nei įsivaizdavo išminčius. Kaip matėme, šį gebėjimą, pavadintą „projektavimu“, nagrinėja atskira psichologijos šaka. Debesyse atpažįstamų vaizdų įvardijimas primena psichologinius testus – simetriškas rašalo dėmes, pagal kurias nustatoma žmogaus reakcija. „Rorschacho teste“ naudojamos rašalo dėmės yra iškalbingesnės už debesis, nes jas galima reprodukuoti ir lyginti įvairias jų interpretacijas [72]. Tačiau mums svarbu, kad šie psichiatrijos instrumentai patvirtina senovės filosofo nuojautą. Tai, kaip perskaitome atsitiktines formas, priklauso nuo mūsų sugebėjimo atpažinti jose žinomą daiktą ar atvaizdą. Pavadinti rašalo dėmę šikšnosparniu ar drugeliu reiškia ją priskirti atitinkamai grupei – mintyse padėti į kada nors matytų ar sapnuotų drugelių stalčių.

## II

Šis gebėjimas projektuoti kėlė dailininkų susidomėjimą ir smalsumą įvairiuose kontekstuose. Mums įdomiausi tie bandymai, kuriuose atsitiktinės formos naudojamos kaip „schemos“, dailininko žodyno išeities taškas. Rašalo dėmė tampa piešimo vadovėlio konkurente. Pasirodo, kad ankstesnio skyriaus pabaigoje aptartas pavyzdžių albumas su debesų ir dangaus modeliais, kuriuos, kaip matėme, kopijavo Constable'is, kaip tik atskleidžia tokią dvilypę galimybę. Mat tie įvairių debesų tipų piešiniai sudarė keistos Alexanderio Cozenso knygos *Naujas būdas, padedantis išradingai piešti originalias peizažines kompozicijas (A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape)* skyrių. Joje





150. CLAUDE LORRAIN. *Peizažas*





151. COZENS. *Iš „Naujo būdo"*



147–149. COZENS. *Iš „Naujo būdo"*. 1785



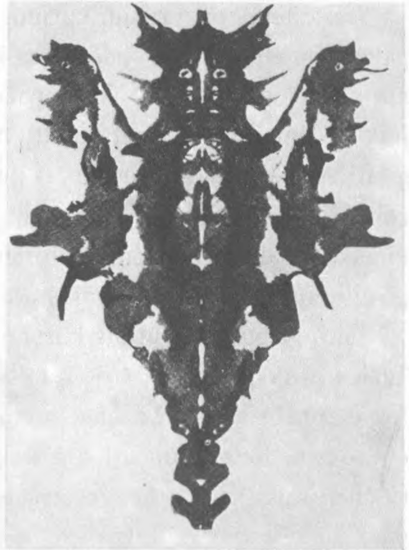
152. CLAUDE LORRAIN. *Tibras aukščiau Romos.* Teptukas, bistras

besimokančiam mėgėjui Cozensas siūlo vadinamąjį „dėmės" metodą – pasinaudoti atsitiktine rašalo dėme kaip peizažo motyvu [147–149, 151]. Anais laikais šis būdas sulaukė nemažai patyčių; Paulas Oppé neseniai išleistoje standartinėje dailininko biografijoje jautė pareigą apginti Cozensą nuo kaltinimų, esą jis rėmęsis paprasčiausiais atsitiktinumais. Cozenso įvadas rodo, jog autorius psichologiškiau suvokė formų kūrimo mechanizmą. Savo būdą jis pristato kaip apgalvotą iššūkį tradiciniams dailės mokymo metodams:

„Neabejotina, kad per daug laiko sugaištama kopijuojant svetimus darbus, o tai mažina išradingumą; nesiryžtu teigti, kad per daug laiko gali būti skirta pačios gamtos vaizdams kopijuoti.

Aš minėjau pakankamai greito mechanizmo, galinčio (...) provokuoti kūrybines išradingo žmogaus idėjas, poreikį.

Eskizuojant (...) mintys perkeliamos ant popieriaus (...) „dėmės" metodu daromos įvairios dėmės (...) kuriamos atsitiktinės formos (...) galvoje gimdančios naujas idėjas (...) Eskizuose idėjos pavaizduojamos; „dėmės" būdas jas inspiruoja."



153. JUSTINUS KERNER.
*Iš „Kleksographien"*. 1857

Galbūt Cozenso įvesta mada ir po 150 metų Rorschacho išplėtota diagnostikos priemonė yra susiję. Trūkstama grandimi galėtų būti vokiečių poetas romantikas Justinas Kerneris [153], naudojęs ant perlenkto popieriaus susiformuojančias rašalo dėmes savo ir draugų vaizduotei sužadinti ir parašęs ne vieną eilėraštį apie tokiu būdu atsirandančius keistus pavidalus. Spiritualistas Kerneris savo simetriškose rašalo dėmėse matė beveik vien šmėklas. Cozensui dėmės padėdavo kurti peizažo motyvus. Šis kontrastas byloja, kad veikia selekcijos principas, apibūdinamas kaip nuostata. Su šita sąvoka jau esame susidūrę. Ji apima mūsų požiūrius ir viltis, o šie veikia suvokimą ir parengia mus išvysti, ar išgirsti viena, o ne kita. Rorschacho testą taikantis psichiatras stengiasi neįtakoti paciento nuostatos – nors abejojama, ar tai visiškai įmanoma. Cozensas, priešingai, kreipiasi į jau prisiderinusią sąmonę. Jo mokiniai turėtų naudoti dėmes peizažų idėjoms sukelti, todėl dėmėse jie matys būtent gamtovaizdžio motyvus. Jei kam nors parodytume piešinį, panašų į 147 iliustraciją, ir pristatytume jį kaip antracito pavyzdį, jam gali ir neatrodyti, kad kažkas ne taip.

Tačiau galbūt mes viską pernelyg supaprastiname sakydami, kad Cozenso mokiniai buvo išmokyti dėmėse matyti gamtovaizdžius. Iš tiesų jie matė ir norėjo jose matyti *nutapytus* peizažus. Tai buvo XVIII a. vyrai ir moterys, užaugę Claude'o eskizų [150, 152] garbinimo laikais. Būtent šie eskizai suformavo standartinius vaizdingumo idealus, su kuriais ir buvo varžomasi. Formų kalbą tapo įmanoma projektuoti į rašalo dėmes, ir žmonėms labiau nei visiškai naujo žodyno reikėjo naujų idėjų kombinacijų ir variacijų.

Yra keletas pavyzdžių, kuriuose daug geriau nei Cozenso „naujojo metodo“ pavyzdžiuose ryškėja sudėtingas kūrimo ir derinimo, inspiracijos ir projektavimo sąveikos procesas. Nesusipažinusiam su Claude'o idiomomis anglui mėgėjui dailininkui niekuomet nekiltų mintis ieškoti vadinamųjų „vaizdingų motyvų“ gimtinės peizažuose. Tačiau šis įprotis ir jo įtakoti darbai išmokė įžvelgti išpuoselėtas formas bet kuriame, bent šiek tiek peizažą primenančiame eskize, net kiniško rašalo dėmėje ant popieriaus skiautės. Užtektų keleto štrichų, ir ji virstų įskaitomu Claude'o motyvams atliepiančiu peizažu [151].

Tai – galbūt kraštutinis kūrybos dominavimo priderinimo atžvilgiu pavyzdys. Tačiau principas, kuriuo jis remiasi, yra daugiau ar mažiau svarbus visai dailei. Bene arčiausiai prie Cozenso metodo priartėjo XVII a. olandų rašytojo Hoogstraeteno anekdoto herojus. Jis rašo apie tris besivaržančius olandų peizažistus, norinčius išsiaiškinti, kuris greičiausiai nutapys peizažą. Vienas iš jų, Knipbergenas, nupiešė savo motyvą „kaip iš anksto paruoštą ženklą“ – panašu, kad jis gerai išmoko ankstesniame skyriuje aptartas pamokas. Janas van Goyenas elgėsi visiškai kitaip. Jis tepė drobę dažais, čia šviesiais, ten tamsiais, kol ji ėmė atrodyti kaip dryžuotas agatas, o tada „be didelių pastangų“ spalvų chaose netikėtai išryškino baigtą peizažą. Drobės paruošimą ir gruntą van Goyenas panaudojo tarsi rašalo dėmę, į kurią projektavo mėgstamiausius savo motyvus. Žvilgsnis į vieną iš šio dailininko paveikslų [154] siūlo šio anekdoto pagrindą. Anot olandų rašytojo, nelaimėjo nei vienas, nei kitas. Laurai atiteko Persellliui, kuris valandoms slenkant net teptuku nepalietė drobės. Jis užbaigė savo paveikslą mintyse, taigi visai nesugaišo laiko.

Kad ir kokie būtų aprašyto racionalaus planavimo privalumai, žinoma, jog peizažų tapytojai skirtingose pasaulio dalyse projektavimą atrado nepriklausomai vieni nuo kitų. Įdomiausias pavyzdys yra iš Kinijos. Rašoma, kad XI a. dailininkas Sung Ti taip kritikavo Ch'ên Yung-chih peizažus:

„Darbai yra labai techniškai atlikti, bet jiems stinga tikroviškumo. Jums reiktų pasirinkti seną apgriuvusią sieną ir užmesti ant jos balto šilko atraižą. Tada rytais ir vakarais reiktų stebėti ją, kol pagaliau per šilką išvystumėte griuvėsius, iškilumus, plokštumas, įtrūkimus ir plyšius, kol įsidėmėtumėte visa tai ir užfiksuotumėte akimis. Tuomet paverskite iškilumus kalnais, apatinę plokštumą vandeniu, įdubas tarpekliais, įtrūkimus upeliais, šviesesnes dalis artimesniais daiktais, tamsesnes – tolimesniais. Gerai įsijauskite į visa tai, ir greitai išvysite tarp jų judančius žmones, skraidančius paukščius, augalus ir medžius. Tada galite darbuotis teptuku kaip tik norite, ir rezultatas bus dieviškas, ne žemiškas. Ch'ênui atsivėrė akys, ir jo stilius pagerėjo.“



154. VAN GOYEN. *Peizažas*. Apie 1635

Dažnai dėmesys atkreipiamas į tai, kad šie kinų dailininko patarimai stulbinančiai primena pastraipas iš Leonardo da Vinci *Traktato apie tapybą (Treatise on Painting)*. Iš tiesų būtent Leonardo teoriniai darbai pasufleravo Cozensui naująjį metodą, ir būtent jo autoritetu Cozensas rėmėsi. Žinomiausioje ištraukoje Leonardo rašo apie savo būdą „stimuliuoti išradingumą“:

„Žiūrėk į drėgnas, dėmėtas sienas ar į įvairiaspalvius akmenis. Jei tau reikia kurti foną, juose pamatysi dieviškus peizažus, papuoštus kalnais, griuvėsiais, giriomis, plačiomis lygumomis, įvairiausiomis kalvomis ir slėniais; kita vertus, ten gali išvysti mūšius ir keistas žiauriai besikaunančias figūras, veidų išraiškas ir drabužius, ir begalę kitų daiktų, kuriuos gali paversti užbaigtais ir tikroviškais pavidalais. Šios sienos panašios į varpų skambesį, kuriame galima išgirsti bet kurį įsivaizduojamą žodį.“

Yra ir dar įdomesnių pastraipų, kur Leonardo aptaria „neaiškių formų“, pavyzdžiui, debesų ar purvino vandens, galią įkvėpti naujiems išradimams. Jis net siūlo dailininkui vengti tradicinio smulkmeniško piešimo, nes greitas ir netvarkingas eskizas gali savo ruožtu teikti naujų galimybių. Kaip anekdote minėtas van Goyenas, nebaigtą darbą Leonardo traktuoja kaip ekraną, ant kurio projektuoja savo idėjas.

Galbūt dabar esame geriau pasirengę iš naujo aptarti pastarajame skyriuje pateiktą psichologo F. C. Ayerio „įgudusio piešėjo“ veiksmų apibūdinimą. „Įgudęs

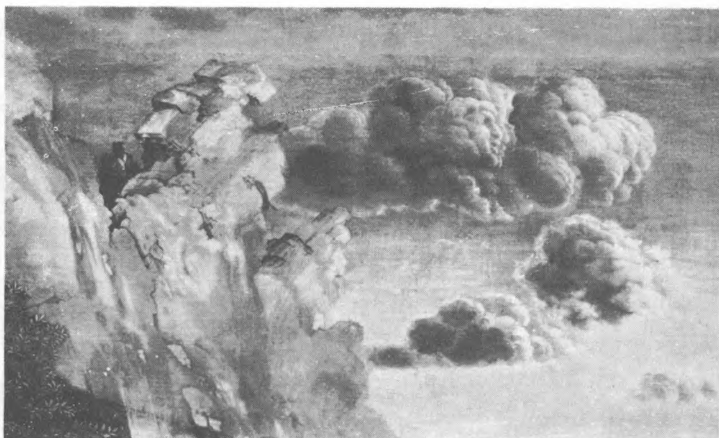
piešėjas turi daugybę schemų, pagal kurias ant popieriaus lapo greitai gali nupiešti gyvūno, gėlės ar namo schemą. Ji yra atrama perteikiant piešėjo atsimenamus vaizdus, ir jis palaipsniui modifikuoja ją tol, kol ji ima atitikti numatytą pavidalą."

Tai, ką psichologas vadina atramos dailininko atsimenamiems vaizdams sukūrimu, ir yra projektavimas. Projektavimas yra dar vienas kūrybos ir derinimo proceso etapas; dailininkas piešia apytikrę formą, o ji jam pasiūlo konkretų atvaizdą. Tačiau derėtų išlaikyti tą atvaizdą lankstų, idant projektuojant būtų galima papildyti bei ištaisyti.

Šiuo požiūriu ne taip svarbu, ar forma, į kurią dailininkas projektuoja atvaizdą, buvo pagaminta, ar surasta. Svarbiau, ką iš jos galima padaryti.

Leonardo niekada to nepamiršo. Jo traktate aptinkame labai įdomios diskusijos apie dailininko universalumą ir visų paveiksle vaizduojamų daiktų struktūros žinojimo būtinybę, greičiausiai vykusios su Boticelli, atgarsius. „Mūsų Boticelli" teigė, kad tokios studijos nereikalingos, „nes užtenka mesti į drobę dažų prisigėrusią kempinę, ir ji paliks žymę, kurioje pamatysime gražų peizažą." Tiesa, sako Leonardo, tokioje dėmėje galima išvysti „ką tik panorėsi joje rasti". Ji sukelia naujų minčių, bet neišmoko užbaigti nė vienos detalės. „Ir tas tapytojas tapė bjauriausius peizažus", padaro išvadą Leonardo. Šiame darbiniame renesanso laikų pokalbyje yra įvairiausių istorinių užuominų, kurias verta panagrinėti. Istorija apie dažų prisigėrusią kempinę kilusi iš Plinijaus raštų, kur jis aiškino atsitiktinumo svarbą kūryboje; dailininkas veltui triūsė, bandydamas pavaizduoti iš šuns nasrų besiveržiančias putas, netekęs vilties metė į drobę kempinę, ir štai – jis pasiekė norimą efektą. Tačiau tikrasis naujo susidomėjimo atsitiktinėmis formomis ir atvaizdų projektavimo į jas šaltinis greičiausiai buvo Alberti. Pastarajame skyriuje jau citavau jo teoriją apie dailės kilmę iš atsitiktinių formų bei aptariau jos teisingumą. Žinoma, daugumoje kultūrų atsitiktinėse formose atrandami atvaizdai tėra keistenybė, balansuojanti ant meno ribos. Būrėjai vis dar skaito iš apgamų ar arbatos lapų, tyrinėja švino formas, žaidžiant ar rimtai išlietas Naujųjų Metų išvakarėse. Keliautojai mato gyvūnų pavidalo akmenis, o žmogų primenančios uolos visuomet yra ir bus apipinamos legendomis. Visais laikais įprastus daiktus stulbinančiai primenantys natūralūs objektai buvo renkami kaip *lusus naturae** ir priimami su pagarbia baime. Tačiau nedaugelis dailininkų žiūri į šiuos atsitiktinumus rimtai, nebent meistras akmenį ar perlą atitinkamai aptaiso ir tokiu būdu užbaigia atvaizdą. Vienas iš ankstyvų išimčių buvo Mantegna, savo domėjimąsi vaizduotės veikla atskleidęs bandymu priversti mus matyti veidus jo nutapytuose debesyse [155]. Tik pastaruoju laiku dailininkai vėl atkreipė dėmesį į *objet trouvé***, akmenuką ar išplautą medžio gabalą, užsimenantį apie paslaptingą esa-

* Gamtos išdaiga *(lot.)*
** Rastas objektas *(pranc.)*



155. MANTEGNA. *Ydą besivejanti Dorybė*. Detalė. Apie 1490

tį. Tačiau iš tiesų nei šios keistenybės, nei Leonardo ar Cozenso siūlymas stimuliuoti kūrybinę fantaziją projektavimu nepadės mums įsivaizduoti, kokia svarbi dailės savybė duoti ir imti. Tikroji jos reikšmė atsiskleidžia tik atsižvelgus į žiūrėtojo sąmonėje vykstančius procesus.

## III

SUVOKTI žiūrėtojo vaidmenį, manau, įmanoma tik tada, kai dailė išsivaduoja iš ritualinio konteksto ir sąmoningai kreipiasi į žmogaus vaizduotę. Šio reikšmingo pasikeitimo pasekmes pastebėjome Leonardo rašiniuose, kur dailininko darbas prilyginamas poeto svajonei. Klasikinėje antikoje taip pat randame panašių išsilaisvinimo iš griežtai apibrėžto konteksto atgarsių. Pirmiausia tai reiškiasi protesto forma. Priminsiu Platoną, smerkusį jo laikų dailę už tai, kad dailininkas kuria ne patį daiktą, o tik jo kopiją, sapną ar iliuziją. Dailininkas, tarsi sofistas, užburia žmogų ir šis patiria tikrovės neatitinkančius įspūdžius. Dailės sukuriamas panašumas egzistuoja tik mūsų vaizduotėje. Platonas ypač smerkė skulptorius, kurie, atsižvelgdami į žiūrėtojo padėtį, išilgina aukštiems pastatams skirtų skulptūrų proporcijas. „Jei galėtume pamatyti jas iš įprastos perspektyvos, jos net neprimintų to, ką apsimeta vaizduoją.“ Bizantijos rašytojas Tzetzas užfiksavo atsitikimą, iliustruojantį šį Didžiosios revoliucijos metu įvykusį akcento poslinkį nuo paties atvaizdo prie jo sukeliamų žiūrėtojo įspūdžių. Jį cituoja XVII a. rašytojas Franciscas Junijus savo *Senovės dailininkų tapyboje (The Painting of the Ancients):*

„Atėniečiai, norėdami ant aukštos kolonos iškelti tobulą Atėnės atvaizdą, paskyrė Phidiją ir Alcameną atlikti darbą, norėdami išsiaiškinti, kuris iš jų geres-

nis. Alcamenas, nenusimanydamas Geometrijoje ir Optikoje, padarė deivę nuostabiai gražią žiūrintiems iš arti. Phidijas priešingai (...) atsižvelgė į tai, kad atvaizdo forma turi keistis priklausomai nuo postamento aukščio, ir padarė ją plačiai pražiota burna, netaisyklinga nosimi ir atitinkamai iškreiptomis kitomis kūno dalimis (...) kai abu atvaizdai buvo parodyti visuomenei ir palyginti, Phidijui iškilo didelis pavojus būti apmėtytam akmenimis, kol pagaliau skulptūros buvo pakeltos. Aukštis ištirpdė švelnius bei atidžius Alcameno skulptūros bruožus ir panaikino iškreiptą, netaisyklingą Phidijaus skulptūros atšiaurumą, todėl Alcamenas buvo išjuoktas, o Phidijas dar labiau įvertintas."

Horacijaus laikais tapybos darbai, kuriuos derėjo apžiūrinėti iš tolo, jau buvo įprastas dalykas. Jis rašo: „Poezija yra nelyginant paveikslas: viens jų labiau patiks tau, jei arčiau prieisi, kits sužavės daugiau, jei atokiau stovėsi."*. Šią patirtį klasikos rašytojas perdavė viduramžiams. Keistoje visų įmanomų žinių enciklopedijoje, antrojoje *Rožės romano ( Roman de la Rose)* dalyje, skaitome:

*Karaliai ir paveikslai mums atrodo*
*Panašiai, ir Ptolemėjus mini*
*Tai – rašydamas „Almagestą",*
*Sako jis: kas nori paveikslą įvertinti*
*Teisingai, turėtų nuo jo šiek tiek atsitraukti,*
*Nes visos klaidos, kurias matom iš arti,*
*Dingsta žiūrint iš toli,*
*O daiktai, kurie iš tolo atrodo*
*Įtikinamiausiai, iš tikrųjų yra šiurkščiai atlikti*
*Jei stebime juos iš arti...***

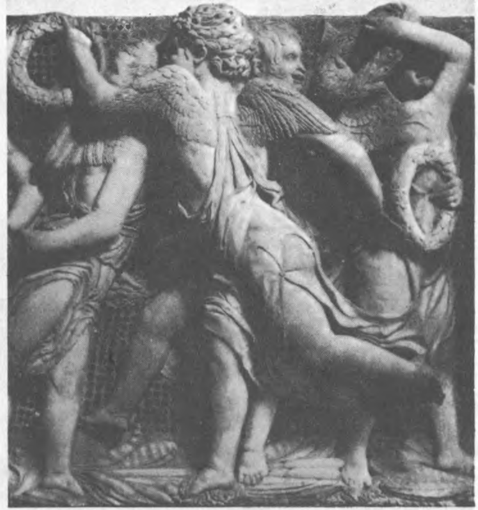
Renesanso laikais šios pastabos *locus classicus**** randame Vasari kūrinyje – Luca della Robbia gyvenimo aprašyme. Vasari lygina du Florencijos katedros choro galerijų reljefus, sukurtus Lucos [156] ir Donatello [157]. Jo pasakojimas toks panašus į Bizantijos rašytojo papasakotą Phidijaus ir Alcameno istoriją, jog atrodo, kad Vasari ją žinojo. Lucos darbas buvo labai kruopščiai atliktas, tačiau Donatello parodė daugiau nuovokos.

„Jis paliko jį neišdailintą ir nebaigtą," rašo Vasari, „ir todėl iš tolo jis atrodė daug geriau nei Lucos; nors Lucos reljefas yra gerai suprojektuotas ir atliktas, žiūrint iš toli blizgesys ir detalių smulkumas paklaidina akis, ir jis su-

* Q. F. Horatius, *Ars Poetica;* vertė Aleksys Churginas, Kaunas, 1936
** Pažodinis vertimas
*** Įmestas atvejis *(lot.)*



156. LUCA DELLA ROBBIA. *Choro reljefas.* Florencija, 1431–1438



157. DONATELLO. *Choro reljefas.* Florencija, 1433–1440

prantamas ne taip gerai, kaip Donatello (galerijos reljefas), kur išsiskiria tik bendri bruožai.

Dailininkai būtinai turėtų atkreipti į tai dėmesį, nes praktika rodo, jog smarkiai nutolę daiktai – tapybos darbai, skulptūros ar kas kita – yra gražesni ir įtaigesni, jei jie yra labiau puikūs eskizai [*una bella boza*], nei visiškai užbaigti kūriniai.

O nekalbant apie tam tikrą efektą sukuriantį atstumą, dažnai paaiškėja, kad spontaniškai kilę, pasiutusio įkvėpimo padiktuoti eskizai, kuriuose mintis išreikšta keliais štrichais, yra įtaigesni, tuo tarpu iškankintas efektas ir stropumo perteklius kartais užgožia dailininkų, negalinčių nuo savo kūrinio atitraukti rankos, jėgą ir meistriškumą.“

Vasari pasakojimas ypač įdomus, nes atskleidžia, kad autorius suvokia dailininko vaizduotės ryšį su publikos vaizduote. Jis sako, jog tik įkvėpimo valandą sukurti darbai gali paveikti žiūrėtoją. Renesanso teorijose ir prietaruose įkvėpimo ir vaizduotės akcentavimas eina koja kojon su dailės kaip aukštos intelektinės veiklos iškėlimu ir paprastesnių įgūdžių neigimu. Kruopščiai užbaigtas darbas išduoda amatininką, privalantį laikytis gildijos standartų. Tikras menininkas, kaip tikras džentelmenas, dirba lengvai. Tai – garsioji Castiglione *sprezzatura* doktrina, teigianti, kad nerūpestingumas yra tobulo dvariškio ir tobulo menininko požymis. „Viena lengva linija, vienas potėpis – toks, tarsi ranka būtų judėjusi be jokių pastangų ar pasiruošimo, savaime pasibaigiantis kaip tik taip, kaip norėjo autorius, atskleidžia dailininko meistriškumą.“



158. TITIAN. *Trys žmogaus gyvenimo etapai*. Detalė. Apie 1510

159. TITIAN. *Piemuo ir nimfa*. Apie 1570

Aišku, kad formuojasi visai naujas požiūris į dailę. Tai – dailė, kurioje dailininko sugebėjimas vaizduoti turi būti suderintas su stebėtojo sugebėjimu skaityti užuominas. Viską pažodžiui suprantančiam miesčioniui šiame uždarame rate nėra vietos. Jis nesupranta *sprezzatura* magikos, nes neišmoko projektuoti pasitelkęs vaizduotę. Jam stinga reikiamos nuostatos, kad atskiruose „nerūpestingo darbo" potėpiuose galėtų atpažinti dailininko nutapytus atvaizdus; o sunkiausia jam suvokti tokio nebaigto darbo patrauklumą ir jo autoriaus meistriškumą.

Prie šio klausimo Vasari grįžta aptardamas vėlyvąjį Titiano stilių. „Paskutiniuosius darbus jis iš tikro tapo visai kitaip nei jaunystėje, nes ankstyvieji darbai atlikti kruopščiai, prie jų be galo daug dirbta, ir todėl į juos žiūrėti galima ir iš arti, ir iš tolo [158], tuo tarpu vėlyvieji nutapyti šiurkščiais stambiais potėpiais bei dažų dėmėmis, ir iš arti nesimato nieko, o iš tolo jie atrodo nuostabiai [159]. Dėl šios priežasties daugelis jo imitatorių, kad pasirodytų įgudusiais meistrais, tapė šiurkščius paveikslus, nes, nors atrodo, kad tokie darbai kuriami be jokių pastangų, iš tikro taip visai nėra."

Dėl tos stebuklingos transformacijos vėlyvasis Titiano stilius tapo chrestomatiniu dailės istorijos pavyzdžiu. Lomazzo pasakoja apie Aurelio Luini apsilankymą pagyvenusio meistro dirbtuvėje: „Ten jis matė neįtikėtiną peizažą, kuris iš pirmo žvilgsnio Aurelio atrodė gryna terlionė, bet žengus keletą žingsnių atgal, kilo įspūdis, kad jo viduje šviečia saulė ir driekiasi keliai."

Žinią, kad tradicinis smulkmeniškas, stropus tapybos darbų užbaigimas tėra vienas iš dviejų galimų kelių, įtakinga Vasari knyga nunešė į šiaurę. Didaktiniame eilėrašyje apie tapybos meną, rašytame apie 1600 m., Carelas van Manderis surimavo Vasari pasakojimą apie dvi Titiano tapymo manieras ir tęsė: „Ir taip, mokiniai, pažiūrėkite į du puikius pavyzdžius, kuriais vadovaudamiesi galite pasirinkti jūsų polinkius atitinkantį kelią, bet aš patarčiau pirma imtis atidžiojo stiliaus (...) tačiau, kad ir kaip tapytumėte, atidžiai ar šiurkščiai, venkite per ryškių akcentų."

Taigi van Manderio kūrinį skaitęs olandas žinovas žino, jog dailės karalystėje savo vietą turi ir Dou [161], su savo be galo uoliai užbaigtais darbais, ir Fransas Halsas [160], ir vėlyvasis Rembrandtas. Vienas iš nedaugelio išlikusių Rembrandto pasisakymų apie tapybą liudija, kad jis buvo ištikimas antrajam tapymo būdui. „Nekiškite prie mano darbų nosies," esą sakė jis, „apsinuodysite dažų kvapu."

Velázquezo biografas Palomino rašo, jog dailininkas tapė itin ilgais teptukais, idant išlaikytų atstumą iki drobės, ir priduria, kad neįmanoma buvo suprasti jo darbų iš arti, tačiau iš tolo jie atrodė neapsakomai nuostabiai.



160. HALS. *Malle Babbe*. Detalė. Apie 1620



161. DOU. *Skaitanti moteris*. Detalė. Apie 1630

Diskusiją apie šias dvi manieras taikliai apibendrino Venecijos tapytojas Boschini. Savo 1660 m. eilėraštyje aptardamas skirtumą tarp Canaletto [162] ir Guardi [163], jis priešpriešina *diligente* ir *manieroso* būdus.

„Kruopštų kūrinį nutapyti gali bet kuris kantrus, savo darbą mylintis ir gerą akį turintis tapytojas; tačiau sukurti darbą Paolo, Bassano, Palmos, Tintoretto ar Titiano maniera ar stiliumi – dėl Dievo, tai gali išvesti jus iš proto."



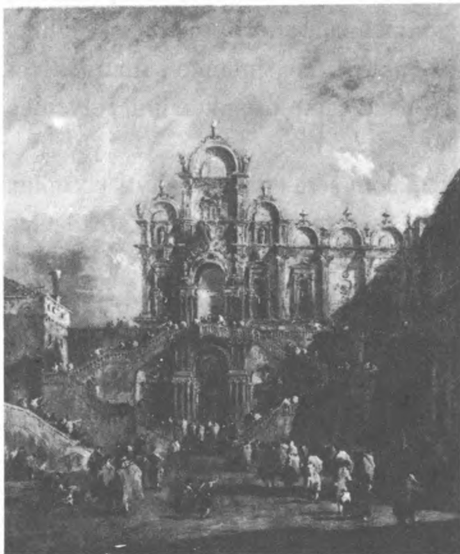
162. CANALETTO. *Campo San Zanipolo, Venecija*. Apie 1740

Vieno Boschini vadovo, publikuoto po jo mirties, įžangoje autorius plačiau aptaria, kaip svarbu žinovui suprasti minėtų meistrų stilius, bei sieja autentiškos manieros idėją su tradicine *sprezzatura* sąvoka.

„Net švelniai tapę dailininkai, ypač Titianas, ryškiausiose vietose ar giliausiuose šešėliuose galiausiai uždėdavo keletą bravūriškų potėpių, paslėpdavusių į kūrinį sudėtą darbą; taigi jei tokių potėpių neaptinkame, ypač galvos srityje, kūrinį reiktų laikyti kopija, nes atidus kopijuotojas gali sukurti tik iškankintą drobę."

Dėl to žinovui jau nebepatariama vien tik atsitraukti. Jis turi atidžiai apžiūrėti tapytojo rankos darbą, grožėtis jo prisilietimais ir teptuko magija, kuri ir kùria atvaizdą. Vis aiškiau suvokiama, kad labiau nei tiesiog matyti darbus iš toliau mums patinka pats atsitraukimas, stebėjimas, kaip ima veikti mūsų vaizduotė, kaip spalvų mišinį ji paverčia užbaigtu atvaizdu. Augantis XVIII a. kritikų susidomėjimas psichologija skatino toliau plėtoti šias idėjas. Amžių sandūroje Rogeris de Pilesas rašė apie projektavimą kaip pasitenkinimo šaltinį: „Yra skirtingų mąstymo būdų, taip pat yra ir skirtingų atlikimo būdų (...) ryžtingas stilius ir išdailintas stilius (...) Ryžtingas stilius darbą atgaivina ir neleidžia kaltinti blogu pasirinkimu; o išdailintas viską užbaigia ir paryškina; jis nepalieka vietos žiūrėtojo vaizduotei, kuri suteikia malonumo atrasdama ir užbaigdama dailininkui priskiriamus dalykus, *nors iš tiesų jie kyla iš jos pačios*." (Paryškinta E. H. G.)

Didis prancūzų kritikas grafas Caylas dar sumaniau ir įžvalgiau nagrinėjo priežastis, dėl kurių jam ir kitiems labiau už išsamų atvaizdą patinka nebaigtas, greitas eskizas, paprasčiausia užuomina: visuomet malonu jaustis „pašvęstuoju".



163. GUARDI. *Campo San Zanipolo, Venecija*. 1782

Taigi matome, kaip atsiranda psichologinė tapybos teorija, atsižvelgianti į šiuose skyriuose mus labiausiai dominančią dailininko ir žiūrėtojo sąveiką. Būtent Reynoldsas sudėjo paskutiniuosius jos štrichus garsiajame diskurse apie savo didžiojo varžovo Gainsborougho dailę. Reynoldsas mini keistus Gainsborougho paveiksluose dažnai pastebimus įbrėžimus ir brūkšnius [164] ir, kaip įprasta, tęsia, jog „šis chaosas, šis šiurkštus ir beformis vaizdas žiūrint iš tam tikro nuotolio maigiškai įgauna formą, ir visos jo dalys, rodos, atsistoja į savo vietas (...) Atrodo, kad Gainsboroughas šią savo

stiliaus ypatybę ir jos galią kelti nuostabą laikė savo darbų privalumu, nes, kaip žinia, jis visuomet labai troško, kad jo darbus parodoje būtų galima apžiūrinėti ir iš arti, ir iš toli (...) Aš dažnai galvodavau, kad šis neužbaigtumas net prisidėdavo kuriant nepaprastą panašumą, kuriuo garsėjo jo portretai. Nors tokia nuomonė gali atrodyti tiesiog prasimanymas, manau, galiu paaiškinti, kodėl šis tapymo būdas yra toks efektyvus. Sakykime, jog neapibrėžtas stilius perteikia bendrą įspūdį – pakankamą, kad stebėtojas prisimintų prototipą; vaizduotė pateikia visa kita, ir galbūt tai padaro priimtiniau, jei ne tiksliau, už dailininką, pasitelkusį visą savo atidumą. Tačiau reikia pripažinti, jog šis būdas turi ydą: jei portretas bus apžiūrėtas nematčius prototipo, skirtingiems žiūrovams kils skirtingi įspūdžiai, ir visi nusivils, tarp daugybės galimybių nerasdami tikrojo susidaryto vaizdo prototipo, nes neapibrėžtumas duoda vaizduotei beveik visišką laisvę suteikti vienokį ar kitokį charakterį ar formą."



164. GAINSBOROUGH. *Ponia John Taylor*. Apie 1780–1788

Dažnai nebaigtos ir gana miglotos Gainsborougho užuominos Reynoldsui mažai skyrėsi nuo schemų, padedančių atkurti vaizdus iš atminties; kitaip tariant, jos buvo tarsi ekranai, į kuriuos pozuotojo giminės ir draugai projektavo mylimą atvaizdą, tačiau jos likdavo nebylios negalintiems remtis asmenine patirtimi. Neįmanoma aiškiau pademonstruoti sąmoningai naudojamo projektavimo reikšmės tokio tipo paveikslams.

Iš tiesų, tuo metu, kai Reynoldsas rašė, malonus žaidimas skaityti potėpius taip išplito, kad J. E. Liotardas ėmėsi traktato apie tapybą iš esmės siekdamas nugalėti įsitikinimą, jog „visa gera tapyba turi būti lengvabūdiška, laisvai atlikta ir grakščių potėpių". Jis pasirengęs pripažinti, kad iš atstumo ji atrodys geriau, tačiau, jo nuomone, geriau šiuo atveju tėra „ne taip bjauriai". Skaitant J. E. Liotardo polemiką prieš „užtaisytą teptuką" [loaded brush], parašytą dar 1781 m., darosi keista, kodėl impresionistų technika publiką sukrėtė kaip nepaprastai drąsi naujovė.

Bet impresionizmas reikalavo daugiau nei vien skaityti potėpius. Jis reikalavo, jei galima taip pasakyti, skaityti kiaurai potėpių. Tarp madingų XIX a. virtuozų buvo nemažai gerų dailininkų, pavyzdžiui, Boldini ir Sargentas, daugiau

ar mažiau tapiusių „užtaisytu teptuku“, ir kūrusių pakankamai lengvus ir patrauklius projektavimo žaidimus. Iš didžiųjų meistrų Daumieras tapė šia technika [26], jo teptukas tvirtai ir drąsiai seka forma. Impresionistų tapybos esmė ta, kad potėpio kryptis nebepadeda skaityti formų. Žiūrėtojas turi mobilizuoti regimojo pasaulio prisiminimus ir projektuoti juos į potėpių bei dėmių mozaiką ant drobės, neturėdamas jokio struktūrinio pagrindo. Taigi kaip tik čia vadovaujamo projektavimo principas pasiekia kulminaciją. Galima sakyti, jog atvaizdas drobėje nebeturi tvirto pagrindo [23] – mes patys jį „suburiame“ savo mintyse. Susidomėjęs žiūrėtojas atsiliepia į dailininko pasiūlymą, nes jam patinka stebėti akivaizdžias transformacijas. Kaip tik dėl šio pomėgio palaipsniui susiformavo nauja dailės funkcija, beveik nepastebėta aptariamuoju laikotarpiu. Dailininkas duoda žiūrėtojui vis daugiau „darbo“, įtraukia į stebuklingą kūrybos ratą ir leidžia patirti anksčiau dailininkų privilegija buvusį „kūrimo“ jaudulį. Būtent šis lemiamas posūkis veda link XX a. dailės vizualinių galvosūkių, metančių iššūkį mūsų išradingumui bei verčiančių mūsų galvose ieškoti neišreikštų ir neartikuliuotų sprendimų.

Gali pasirodyti, kad paradoksalu impresionizmą sieti su tokiu polinkiu į subjektyvumą, nes impresionizmo šalininkai kalbėjo priešingai. Jiems tai buvo objektyvios tiesos triumfas. Šį tvirtinimą plačiau aptarsime kitame skyriuje.

# VII

# *Iliuzijos sąlygos*

Protas, iš juslių gavęs neaiškią kokio nors prisiminimo užuominą, ima nesustodamas veikti ir prisimena viską, ką reikia. Taigi juslės, esančios proto prieangyje, gauna kokią nors užuominą ir perduoda ją protui; panašiai ir protas, gavęs kokią nors užuominą, perkrato visa, kas su tuo susiję: užtenka silpnai pajudinti ilgos, plonos ieties apačią, ir judesys nuvilnija visu ieties ilgiu, net pačiu jos smaigaliu... taip ir mūsų protui užtenka menkos užuominos, kad visiškai ką nors prisimintume.

MAXIMAS TYRIJUS, cituojamas FRANCISCAUS JUNIJAUS
*Senovės dailininkų tapyboje*

## I

PAVYZDŽIAI ankstesniame skyriuje patvirtina mintis, Philostrato priskirtas Apollonijui Tyaniečiui – kad žiūrintys į piešinius ar tapybos darbus turi sugebėti imituoti“ ir kad „niekas nesuvoktų nupiešto žirgo ar jaučio, jei nežinotų, kaip tie gyvūnai iš tiesų atrodo.“ Visas vaizdavimas remiasi tuo, ką pavadinome „vadovaujamu projektavimu“. Tardami, jog impresionistinio peizažo dėmės ir potėpiai „staiga atgyja“, norime pasakyti, kad buvome paskatinti į tas spalvų dėmes projektuoti peizažą.

Psichologai paveikslų skaitymą priskiria vadinamajam „simbolinės medžiagos suvokimui.“ Visi efektyvios komunikacijos, teksto ar vaizdinių priemonių skaitymo, signalų klausymo tyrinėtojai šiai problemai skiria nemažai dėmesio. Svarbiausius reiškinius, kaip visuomet aiškiai, XIX a. pabaigoje savo *Pokalbiuose mokytojams (Talks to Teachers)* apibūdino Williamas Jamesas:

„Daugelį dalykų, kuriuos manome girdį ar matą klausydami kalbančio žmogaus arba skaitydami spaudinio lapą, pateikia mūsų atmintis. Mes nepastebime spaudos klaidų įsivaizduodami reikiamas raides, nors matome klaidingas; o kiek mažai mes iš tiesų girdime klausydamiesi kalbos, galime suprasti tik apsilankę užsienio teatre, nes ten daugiausia keblumų mums sukelia ne nesuprantami žodžiai, o tai, kad negalime girdėti, ką sako aktoriai. Iš tikrųjų namuose panašiomis sąlygomis girdime tiek pat mažai, tačiau sąmonė, sukaupusi daugiau angliškųjų verbalinių asociacijų, užpildo spragas ir leidžia suprasti net daug silpnesnes girdimąsias užuominas.“

Atsitiko taip, kad per karą aš pats galėjau tirti šį suvokimo bruožą labai praktiškomis aplinkybėmis. Mane pasamdė *BBC* ir aš šešerius metus dirbau „Monitoring Service", t.y. pasiklausymo poste, kur nuolat sekdavome ir draugų, ir priešų radijo transliacijas. Būtent ten aš supratau, kokią reikšmę vadovaujamas projektavimas turi suvokiant simbolinę medžiagą. Dažnai mus labiausiai dominusios transliacijos būdavo vos girdimos, ir kelių nuotrupų, kurias pavykdavo įrašyti į vaškinius cilindrus, interpretavimas tapo menu ar net sportu. Kaip tik tada sužinojome, kaip smarkiai išankstinės žinios ir lūkesčiai įtakoja klausymąsi. Reikėjo žinoti, kas gali būti pasakyta, kad išgirstum, kas sakoma. Tiksliau, iš žinomų galimybių mes atrinkdavome tam tikrus žodžių junginius ir bandydavome juos projektuoti į ausį pasiekiančius garsus. Taigi reikėjo atlikti dvigubą veiksmą – galvoti apie galimybes ir išlikti kritiškam. Žmogus, kurio vaizduotė per laki, kuris gali išgirsti bet kokius žodžius – kaip Leonardo varpų skambesyje – negali žaisti šio žaidimo. Projekcija turi išlikti lanksti, reikia norėti išbandyti vis naujas alternatyvas ir pripažinti pralaimėjimo galimybę. Tai ir buvo nuostabiausia patirtis: jei tvirtai ko nors tikėdavausi, būdavau kuo nors įsitikinęs, nustodavau sekti savo veiksmus ir atrodydavo, jog garsai gula į vietas ir virsta numatytais žodžiais. Įtaiga buvo tokia stipri, kad, norėdami patikrinti savo interpretaciją, įpratome iš anksto neatskleisti jos draugams. Lūkesčiai sukurdavo iliuziją.

Kovodamas su šiomis praktinėmis užduotimis nenumaniau, jog komunikacijos perdavimo ir gavimo – „pranešimo" ir „triukšmo" – problema taps svarbiausiu, jeigu ne madingiausiu, vadinamosios „informacijos teorijos" tyrimo objektu. Techninė ir matematinė šio mokslo pusė man taip ir liks paslaptis, bet asmeninė patirtis leidžia įvertinti bent vieną esminę jo koncepciją – pranešimo pasirinkimą iš „galimų variantų ansamblio". Radijo stočių klausytojo žinios apie galimus variantus yra kalbos ir jos vartojimo kontekstų žinios. Jei tėra viena galimybė, jo suvokimo aparatas greičiausiai stengsis iš anksto numatyti rezultatą pagal menkiausią, anot Williamo Jameso, „girdimąją užuominą". Tačiau ši teorija taip pat teigia, kad, esant tik vienai galimybei, pasikartoja pati užuomina ir iš tiesų jokio konkretaus pranešimo nėra. Žodis, kurio turime tikėtis duotame kontekste, nesuteikia naujos „informacijos". Kai į kambarį įėjęs draugas pasako „labas rytas", griežtai tariant, jokio pranešimo negauname. Tokių žodžių nereikia rinktis iš galimų variantų ansamblio, nors įmanomos situacijos, kuriose tektų tai daryti.

Įdomiausia tokio požiūrio į komunikaciją pasekmė yra bendra išvada, kad kuo labiau konkrečioje situacijoje tikėtinas simbolio pasirodymas, tuo mažiau informacijos tas simbolis suteikia. Jei galime numatyti, nebūtinai turime klausytis. Kaip tik šiame kontekste projektavimas gali atstoti suvokimą.

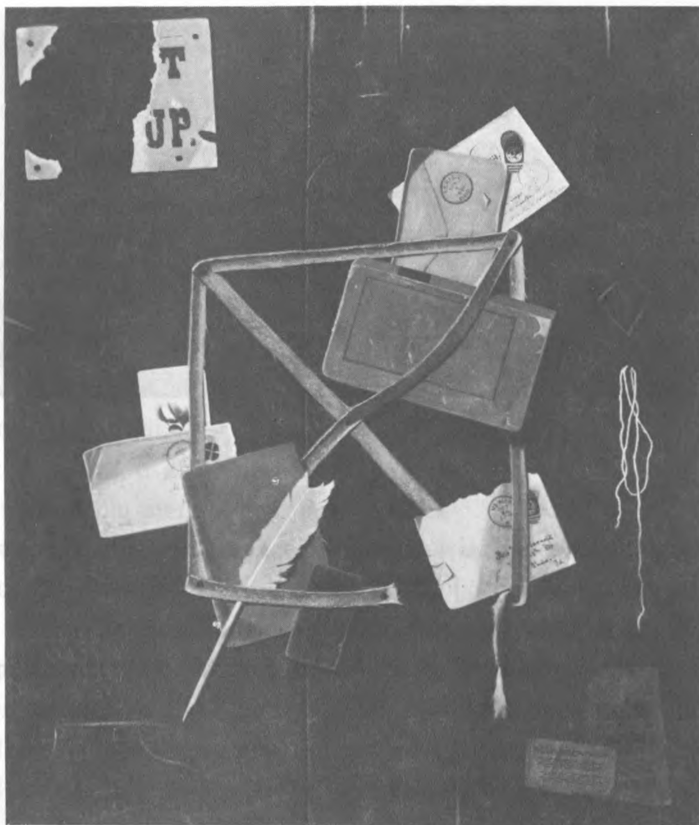
Kaip sunku atskirti vieną nuo kito ir regos, ir klausos srityje parodė gana žiaurus eksperimentas. Jo dalyviai buvo susodinti tamsoje priešais ekraną; jiems buvo pasakyta, jog bus tikrinamas jų jautrumas šviesai. Eksperimento vadovo nurodymu asistentas nukreipė į ekraną labai silpnos šviesos pluoštą ir pamažu didino jos intensyvumą, o kiekvienas dalyvis turėjo tiksliai pasakyti, kada ją pastebės. Vadovo prašymu retkarčiais šviesos išvis nebuvo, tačiau žmonės vis tiek matė ją pasirodant. Tvirtas įsitikinimas, kad įvykiai klostysis būtent tokia seka, jiems sukėlė haliucinacijas.

Įtariu, jog geriausiai tokį klaidingą suvokimą provokuoja fokusininkai. Jie sukuria gerai žinomas situacijas primenančių tikėtinų reiškinių grandinę, verčiančią mūsų vaizduotę užbėgti į priekį ir paslaugiai ją užbaigti, nepastebint, kur buvome apgauti. Įprasti saloniniai fokusai gali būti paprasčiausi šio reiškinio pavyzdžiai. Bet kas, įtikinamai laikydamas adatą, padarys taip, kad mes išvysime nesantį siūlą. Tačiau fokusai virsta menu, kai toks magas kaip Charlie Chaplinas atlieka šokį su dviem šakutėmis ir pora bandelių, mūsų akyse tampančių vikriomis kojomis.

## II

ŠIE PAVYZDŽIAI svarbūs vizualinio atvaizdo studijoms, nes jie rodo, kaip iliuzijos atsiradimas priklauso nuo veiksmo konteksto. Kol žaislinis arkliukas stovi kampe, jis tėra pagalys; tik pradėjus joti jis atsiduria vaiko vaizduotės dėmesio centre ir pavirsta tikru arkliu. Kaip žinome, dailės atvaizdai kadaise taip pat gyvavo veiksmo kontekste. Jei tik šiuos pirmuosius dailės pavyzdžius suprantame teisingai, strėlėmis sužeisto bizono atvaizdas olos tamsoje turėjo atrodyti labai keistai ir šiurpiai. Tačiau visiškai aišku, kad ankstyvųjų kultūrų fetišai ir kulto atvaizdai tikrai buvo tokio veiksmo konteksto dalis; juos maudydavo, tepdavo aliejais, rengdavo ir nešdavo procesijose. Tad argi nuostabu, jog tuos objektus apgaubdavo iliuzija, ir tikintieji per smilkalų debesis matydavo juos šypsantis, raukantis ar linksint galvą.

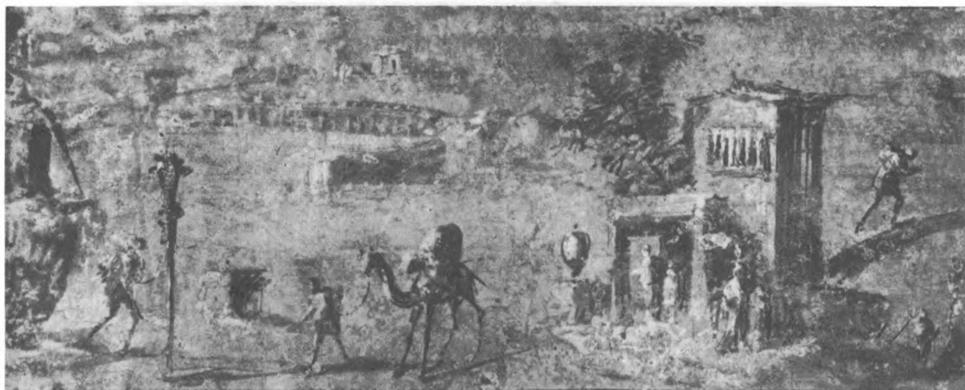
Išėjus iš pigmalioniškos veiklos fazės dailei teko ieškoti priemonių, stiprinančių iliuziją ir padedančių kurti nepasitikėjimą griaunančią prieblandos zoną, į kurią pirmieji įžengė graikai. Nuo tol iliuzija gali virsti apgavyste tik kai veiksmo kontekstas sukelia lūkestį, sustiprinantį dailininko rankų darbą. Žinomiausias anekdotas apie iliuziją iš klasikinės antikos tobulai iliustruoja šį teiginį: Plinijus pasakoja apie tai, kaip Parrhasijas apgavo Zeuxidą, nutapiusį vynuoges taip įtikinamai,



165. PETO. *Seni popiergaliai*. 1894

kad paukščiai atskrido jų palesti. Parrhasijas pasikvietė varžovą į studiją parodyti savo darbą, o kai Zeuxidas pabandė pakelti užuolaidą nuo molberto, paaiškėjo, jog ji ne tikra, bet nutapyta. Po to jam neliko nieko kita, kaip tik pripažinti Parrhasijaus pergalę, nes šis apgavo ne kvailus paukščius, o patį dailininką. Viską šaltai vertinant, Parrhasijaus žygdarbis neatrodo toks nuostabus. Remdamasis savo patirtimi, vargšas Zeuxidas tikrai negalėjo tikėtis, kad užuolaida bus nutapyta. Todėl kelių šviesos ir šešėlio ruožų galėjo pakakti, jog jis „išvystų" užuolaidą, kurią tikėjosi pamatyti, ypač kai visą dėmesį jis skyrė kitam įvykiui – paveikslui, kurį norėjo atidengti. Nuo tol *trompe l'oeil* dailininkai remiasi iliuzijos ir lūkesčių tarpusavio sustiprinimu: tapo musę ant molberto, laiškus ant laiškų regzties [165]; o pats sėkmingiausias *trompe l'oeil* iš visų mano matytų buvo Parrhasijaus pokšto lygio – nutapytas suskilęs paveikslą dengiantis stiklas.

Jei tam tikrais atvejais lūkesčių negalima kontroliuoti, juos reikia sukurti. Yra aprašytas vienas toks klasikinės antikos laikų bandymas peržengti sapnišką paveikslo tikrovę. Tapytojas Theonas atidengė kareivio portretą trimitams gaudžiant,



166. *Monochrominė sieninė tapyba iš Livijos namų, Roma.* I a. po Kr.

ir teigiama, kad iliuzija smarkiai sustiprėjo. Tie, kas dar prisimena pirmuosius garsinius filmus, gali įsivaizduoti, jog efektas turėjo būti panašus.

Tačiau, kad ir ką būtų sakę dailininkų liaupsintojai, paveikslai ir skulptūros yra nebylūs, ir dailei teko kurti stebuklus tik savomis išraiškos priemonėmis ir tik savajame izoliuotame pasaulyje. Pasirodo, net šioje sąmoningo apsimetinėjimo erdvėje išliko tyra iliuzija: jau matėme, kaip neišsamus paveikslas gali sužadinti žiūrėtojo vaizduotę ir paskatinti projektuoti į jį trūkstamas dalis. Kai kuriuos šio reiškinio raidos bruožus aptarėme ankstesniame skyriuje; dabar reiktų imtis psichologinės jo interpretacijos. Tam, kad projektavimo mechanizmas pradėtų veikti, akivaizdžiai reikia patenkinti dvi sąlygas. Pirma, žiūrėtojui neturi kilti abejonių, kaip užpildyti spragą; antra, jam reikia suteikti „ekraną", tuščią ar nepakankamai apibrėžtą plotą, į kurį galėtų projektuoti tikėtiną vaizdą.

Iš Philostrato ištraukos galima suprasti, jog klasikinė dailė žinojo, kaip pažadinti mūsų „sugebėjimą imituoti", o daugelis iliuzionistinės tapybos pavyzdžių iš Romos ir Pompėjos patvirtina šį savarankiško meistriškumo įspūdį. Monochrominėje freskoje iš Livijos namų [166] apibendrintos formos ir tušti plotai, laukiantys, kol juos užpildys mūsų vaizduotė, liudija, kad freskos autoriai galėjo daryti tokius stebuklus nepaprastai sumaniai.

Tačiau Tolimųjų Rytų dailės tradicija visų geriausiai suprato to, ką aš pavadinau „ekranu", rolę. Kinų dailės teorija diskutuoja apie teptuko ir rašalo *nebuvimo* ekspresijos galią. „Turi atrodyti, jog figūros, nors ir nutapytos be akių, žiūri, be ausų – klauso (...) Yra dalykų, kurių neįmanoma pavaizduoti ir tūkstančiu potėpių, bet įmanoma pagauti keliais paprastais brūkštelėjimais, jei jie teisingi. Būtent tai iš tikrųjų reiškia suteikti išraišką nematomam" [167]. Visas šias pasta-

bas apibendrinanti sentencija galėtų būti šio skyriaus moto: „*i tao pi pu tao* – idėja yra, be potėpio galima apsieiti."

Galbūt būtent suvaržyta vizualinė Kinijos dailės kalba ir jos giminystė kaligrafijai skatino kreiptis į žiūrėtojo gebėjimą projektuoti ir užbaigti. Tuščias žvilgančio šilko paviršius yra tokia pat svarbi atvaizdo dalis, kaip teptuko potėpiai [168]. „Kai aukščiausias pagodos taškas pasiekia dangų," sakoma kitame kinų traktate, „nebūtina rodyti pagrindinę statinio dalį. Turi atrodyti, kad ji ten yra, ir kartu nėra; tarsi ji būtų aukščiau, ir tuo pačiu metu žemai. Per kalveles ir žemės kauburius matosi tik pusė; altanas ir šiaudais dengtas pavėsines reiktų vaizduoti tik bendrais kontūrais."


167. *Iš „Mustard Seed Garden Manual of Painting"*. 1679–1701

Tiksliai nežinome, kaip tuos tuščius plotus „matė" Pompėjos gyventojai ar dailės mėgėjai kinai. Tačiau lengva pademonstruoti, kad išpildžius abi – atpažįstamumo ir tuščio ekrano – sąlygas, atskirti šmėklą nuo tikrovės mums taip pat sunku, kaip karo metų transliacijų klausytojui. Imkime *Shadow Antiqua* („Granby Shadow") vadinamą šriftą; įprastos raidžių formos perteikiamos tik tuo, kas būtų šešėlinė jų pusė, jei jos būtų suformuotos iš stangrių juostų [169]. Tarpeliai tarp šešėlių rodo, kad yra plonas ruoželis – juostos kraštas. Iš tikrųjų jo nėra, bet daugelis stebėtojų matys, kaip jis bėga raidžių kontūru. Iliuziją lengva išsklaidyti dviem būdais: atskiriant formas taip, kad dingtų pažįstamas raidės pavidalas, arba panaikinant „ekraną". Padėkime tuos pačius elementus ant ryškaus raštuoto fono ir „subjektyvus kontūras", arba pamėkliškas kraštelis, išnyks. Mes matome jį tol, kol niekas mūsų regos lauke neprieštarauja labiausiai tikėtinai mūsų hipotezei.


168. NEŽINOMAS KINŲ DAILININKAS. *Žvejo būstas po lietaus*. XII arba XIII a. Tušas, skiestas tušas, šilkas

Žmonės, interpretuojantys atvaizdus ir šifruojantys juose užkoduotą informaciją, gali papasakoti daugybę atvejų apie tai, kaip šios šmėklos veikia su-

ILLUSION

169

vokimą. Žvalgybininkai, besistengiantys įskaityti aviacines vietovių nuotraukas, rentgenologai, diagnozes grindžiantys menkiausiu audinyje matomu šešėliu, griežtose mokyklose sužino, kaip dažnai „tikėjimas yra matymas", ir kaip tad svarbu išlaikyti hipotezę lanksčią. Dailės mėgėjas vadovaujasi priešinga nuostata. Nebūdamas restauratorius, jis gali pragyventi visą gyvenimą taip ir nesupratęs, kiek daug paties sukurtų subjektyvių kontūrų vingiuoja pamėgtame paveiksle. Jei kada nors jis atsikratytų tų projekcijų, iš paveikslo, galimas daiktas, liktų tik beprasmė kompozicija.

## III

ANKSTESNIAME SKYRIUJE sužinojome, kaip smarkiai Vakarų dailininkai ėmė pasitikėti neapibrėžtų formų galia. Tačiau šis rafinuotas kreipimasis į vaizduotę jokiu būdu nėra pirmas ir paprasčiausias būdas nugalėti išraiškos priemonių apribojimus; šie apribojimai būna dvejopi. Vienus sąlygoja neišvengiamas dvimačio vaizdo netobulumas. Kai kurios motyvo dalys visuomet lieka mums nematomos, ir visuomet kas nors ką nors užstoja. Matėme, jog dailininkas realistas neišvengiamai turi paaukoti dalį natūralistinių bruožų, galinčių suteikti žiūrėtojui reikalingos informacijos; į tai atkreipė dėmesį ir senovės teoretikai – jie žavėjosi Parrhasijaus meistriškumu „pažadėti" tai, ko negali parodyti, „ir atskleisti tai, ką slepia". Vieno uždengimas kitu taip pat sukeldavo panašų pasigėrėjimą. Aprašydamas tikrą ar įsivaizduotą freską, Philostratas giria dailininką, ginkluotus vyrus ant Tėbų sienų nutapiusį „taip, kad vieni matomi visiškai, kitų paslėptos kojos, dar kiti matomi tik nuo juosmens, dar kiti – tik nuo krūtinės, toliau – tik galvos, tik šalmai, ir galiausiai tik iečių smaigaliai. Visa tai, mano berniuk, yra analogija, nes reikia apgauti akis, žvelgiančias tolyn pagal atitinkamus paveikslo planus."

Tikriausiai kaip tik ši ištrauka paskatino Shakespeare'ą *Lukrecijoje (The Rape of Lucrece)* aprašyti Trojos paėmimo paveikslą:

*Vaizduotei darbo buvo daug ten;*
*Puikybė apgavikiška, tokia talpi, tokia miela,*
*Kad vietoje Achilo tebuvo ietis jo*
*Šarvuotoj rankoj suspausta; jis pats*
*Visai nenupieštas, o paliktas akims vaizduotės:*
*Ranka ir pėda, veidas, koja ir galva*
*Atstojo visumą, kurią įsivaizduot reikėjo.**

Šiuo atveju svarbu nesupainioti išvados ar žinojimo su matomų daiktų transformacija, vykstančia projektuojant. Tai, kad visas būrys didžiųjų Vakarų natūralizmo pradininkų nesugebėjo savo eksperimentais įtikinti, rodo, jog šie du dalykai iš tiesų skiriasi. Viena mįslinga Giotto *Paskutiniojo teismo* freskos Arenos koplyčioje Padujoje [170] detalė yra drąsaus eksperimento, atlikto lemiamo dailės posūkio laikotarpiu, pavyzdys. Už aukštai iškelto dviejų angelų laikomo kryžiaus sienos centre pastebime dvi iškištas kojas, o, geriau įsižiūrėję, atrandame ir dvi nematomo kūno rankas. Jos turėtų būti vienos iš paskutiniojo trimito prikeltų sielų, besislepiančiai už kryžiaus nuo velnių, tempiančių sielas į pragarą. Mes galime netrukdomi spręsti, ar ta paslaptinga figūra yra netoliese klūpančio donatoriaus, ar paties dailininko siela.

Praslinkus beveik šimtui metų Janas van Eyckas žengė kitą žingsnį, tikėdamasis, kad galime užbaigti ir užbaigsime jo darbą pasitelkdami intelektą. Žiūrėdami į Gento altoriaus pano su grojančiais angelais, taip gerai žinomą iš daugelio iliustracijų, atrandame keistą detalę, beveik nematomą reprodukcijoje [171]. Šalia vargonų, ar veikiau už jų, pastebime raudoną ir rudą dėmeles. Kad suprastumėte užuominą, turite žinoti kai ką apie vargonus. Tai angelo drabužis ir plaukai pučia dumples, ko Janas van Eyckas nenorėjo praleisti. Beveik dešimčia metų anksčiau Prancūzijoje iliustruota *Valandų knyga (Book of Hours)* nušviečia Jano van Eycko sumanymą [172], tiesa, čia nuo žiūrėtojo pusiau paslėptas grojantis angelas.

Šį sąrašą galime papildyti iš kambario išskubančia figūra Donatello *Salomės reljefo* dešinėje [173], kurios matomos tik kojos; buliaus uodega Dürerio atspaude *Sūnus palaidūnas* [174], ar daugeliu eksperimentavimo neišsamumu pavyzdžių iš impresionistų arba Degas'o tapybos. Tačiau apskritai dailininkai ėmė paisyti neišsamumo įtaigos ribų. Populiarus vizualinis pokštas, kurį broliams Carracci priskyrė pirmasis jų biografas Malvasia, rodo, jog jie žinojo apie tokių ribų egzistavimą [175]. Tai – piešiniai-mįslės, turinčios supainioti žiūrėtoją. Trys lini-

*Pažodinis vertimas



170. GIOTTO. *Paskutinis teismas*. Detalė. Arenos koplyčia, Paduja. Apie 1306



171. JAN VAN EYCK. *Grojantys angelai*. Iš Gento altoriaus. Apie 1432



172. *Iš prancūziškos „Valandų knygos"*. Apie 1420



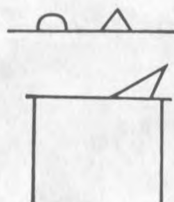
173. DONATELLO. *Puota pas Erodą*. Baptisterija, Siena, užbaigta 1427



174. DÜRER. *Sūnus palaidūnas*. Apie 1496

jos ir trikampis virš jų vaizduoja sakykloje užmigusį kapucinų pamokslininką; linija ir pusapskritimis su trikampiu – mūrininko kepurė ir jo mentė kitapus tvoros. Tokie piešiniai-mįslės vėliau išpopuliarėjo „droodle" vardu, tačiau *droodle* netapo dailės šaka.

Tereikia panaršyti atmestas atsitiktines nuotraukas, kad įsitikintume, kaip dažnai tikrovėje susiduriame su tokiais neišsamiais atvaizdais, su įvairiausiais paslaptingais *droodle*, atsirandančiais „gyvenimo gabalėlį atriekus ir sukausčius" atsitiktinėje vietoje. Mes retai pastebime šias keistas konfigūracijas, nes mūsų pačių arba dėmesį patraukusių objektų judėjimas padeda greitai išaiškinti ir identifikuoti neįprastus jų rakursus. Lemiamą skirtumą tarp nejudančio atvaizdo bei persidengiančių jo dalių ir įvairių gyvenimiškų jo išsiaiškinimo būdų Adolfas von Hildebrandas aptarė savo populiarioje knygoje apie formos problemą, kurią minėjau įvade. Išauklėtas klasikinių aiškumo idealų, Hildebrandas tvirtino, jog jo amžininkų impresionistų siekis vaizduoti akimirksnio įspūdį yra absurdiškas. Judesio ir erdvės nebuvimą dailininkas turi kompensuoti aiškiai ir išsamiai užbaigdamas savo formas, kaip kad klasikiniame reljefe. Tik taip jis išvengs priklausomybės nuo žiūrėtojo žinių ir gebėjimo spėti.



175. SEKANT AN. CARRACCI. *Piešiniai-mįslės*. Apie 1600

Be abejo, Hildebrandas iškėlė originalų klausimą, tačiau vargu ar impresionistai jį ignoravo. Ten, kur jie erzina mus neišsamiomis formomis, jie nuoširdžiai sten-



176. MANET. *Žirgų lenktynėse*. Apie 1875

177. FRITH. *Derby diena*. Detalė. 1858

giasi, kad jos būtų suprantamos ir mes galėtume gėrėtis autorių jautrumu kintantiems, nepagaunamiems regimosios tikrovės bruožams. Tačiau aišku, jog jie neatsitiktinai apsiribojo *la vie contemporaine** motyvais, ir elgėsi būtent taip, kaip nepatiko Hildebrandui: rėmėsi žiūrėtojo žiniomis.

Galbūt impresionistų laikotarpiui tolstant nuo mūsų vis aiškiau jausime, kad jų užuominas tenka aiškintis remiantis asmenine patirtimi. Visuotinės istorijos tyrinėtojui impresionistų tapyba turi mažesnę dokumentinę vertę nei tradicinių realistų darbai. Lenktynėms tapus miglotai prisimenamu ritualu, o žirgams išnykus kaip drontams, nuotaikingas Manet'o žirgų lenktynių eskizas [176] apie praėjusias dienas istorikui, žinoma, papasakos mažiau nei populiarus realistinis karalienės Viktorijos laikų Fritho vaizdelis *Derby diena* [177]. Atrodo, jog, priešingai nei Manet'as, Frithas nieko nepalieka vaizduotei, bet, kaip matėme, tokio perteikimo iš tiesų niekuomet nebūna. Būtent Whistleris palygino Manet'o ir Frith'o antruosius planus, ir toks palyginimas tikrai iškalbingas. Pasirodo, kad Frithas ne ką mažiau remiasi mūsų žiniomis, gebėjimu projektuoti ir pridėti trūkstamas detales. Atskirai paėmus, kunkuliuojančią didžiąją tribūną jis detalizuoja ne daugiau nei Manet'as – tik tapybiškai ji ne tokia įdomi. Į Manet'o darbą galime projektuoti susijaudinusios žmonių minios kibirkščiavimą ir siūbavimą. Jis išnaudoja savo mirgančių formų daugiaprasmiškumą, idant pasiūlytų galimų skaitymų įvairovę ir judesio nebuvimą tapyboje kompensuotų taip, kaip Hildebrandas nė neįsivaizdavo.

Yra ir blogesnių būdų praleisti popietę galerijoje, nei sutelkus dėmesį ties šiuo apibendrinimo ir informacijos klausimu. Tuojau patvirtinsime ankstesniojo skyriaus išvadą, kad būtent impresionistai pirmieji atrado ir naudojo neišsamaus atvaizdo žavesį bei intrigą. Senieji meistrai paruošdavo žiūrėtoją šiai klastai ir lengvino projektavimą, o impresionistai norėjo, kad žiūrėtojas gėrėtųsi vizualinio šoko iššūkiu. Taigi XX a. dailės knygose mums neatsitiktinai rodomos senų paveikslų fono detalės, jaudinančios netikėta praeities meistrų drąsa. Ta drąsa, žinoma, dažniau būdinga šiuolaikiniams jų interpretatoriams, pateikiantiems tokius atvaizdus izoliuotus, be laipsniško perėjimo, kurio reikalaudavo ankstesni meistrai.

Pažvelkime į vieną Altdorferio tapybos darbo [178] detalę [179]. Sunku įsivaizduoti drąsesnę redukciją – angelai paversti šviečiančiais taškeliais, ir nežinodami konteksto jų tikrai neatpažintume. Tačiau kaip kitaip dailė galėtų perteikti tai, ko iš tiesų neįmanoma pavaizduoti, begalybės idėją? Savo nuostabaus paveikslo kontekste geranorišką žiūrėtoją dailininkas veda nuo žavingų angelų pirmame pla-

*Šiuolaikinis gyvenimas (*pranc.*)



178. ALTDORFER. *Švč. Mergelė tarp angelų*. Apie 1525. Aliejus, lenta

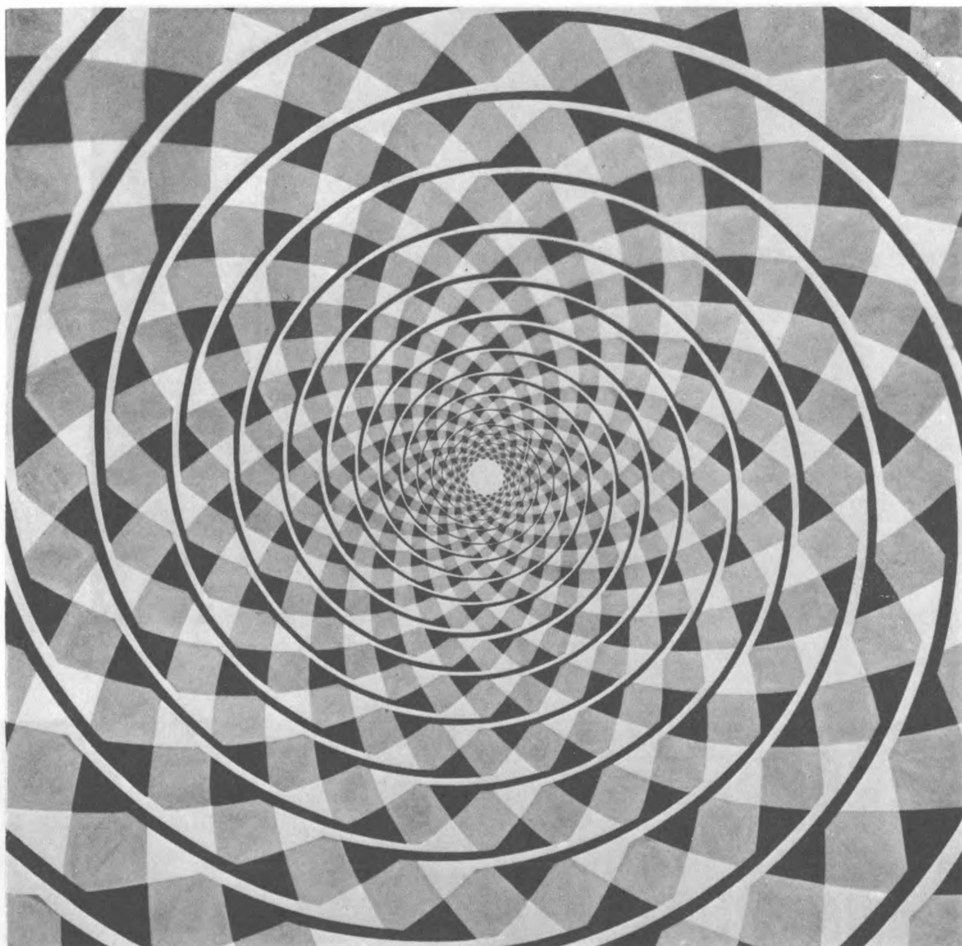
ne prie vis neaiškesnių formų, tokiu būdu skatindamas jį į žibančius ir tolumoje gęstančius taškelius projektuoti begalinės dangaus karalystės minios viziją.

Altdorferio paveiksle patosą ir grožį begalybei suteikia religinės asociacijos, tačiau apskritai, kaip sakė Nietzsche, bet koks bandymas kopijuoti gamtą būtinai reikalauja vaizduoti begalybę. Mus pasiekiančios regimojo pasaulio informacijos kiekis yra be galo didelis, o dailininko išraiškos priemonės – neišvengiamai ribo-



179. ALTDORFER. *Švč. Mergelė tarp angelų.* Detalė (plg. 178)

180. JAN VAN EYCK. *Grojantis angelas.* Detalė (plg. 171)



181. *Fraserio spiralė*

tos ir vienpusės. Net paties kruopščiausio realisto drobėje gali būti tik ribotas kiekis ženklų, ir net jei jis bando potėpių perėjimus nustumti už regimumo slenksčio, galų gale, norėdamas pavaizduoti be galo mažą detalę, jis visuomet turės remtis užuominomis.

Stovėdami priešais Jano van Eycko paveikslą pakliūvame į tokias pat pinkles. Manome, kad jam pavyko pavaizduoti neišsemiamą regimojo pasaulio detalių gausą. Susidaro įspūdis, jog jis nutapė kiekvieną auksinio damasko dygsnį, kiekvieną angelų plaukelį, kiekvieną medžio skaidulą [180]. Tačiau, kad ir kaip kantriai jis būtų dirbęs su padidinamuoju stiklu, aišku, jog tai – neįmanoma. Kad ir kiek mažai težinome apie šių efektų paslaptis, jie vis dėlto grindžiami iliuzija.

Manau, jog šiai iliuzijai padeda vadinamasis „ir t. t. principas“ – mūsų daroma

prielaida, kad matyti kelis grupės narius yra tas pat, kas matyti juos visus. Žiūrėdami į Constable'io *Wivenhoe parko* [I] medžius, tikime, jog matome juos ir tolumoje – dailininkas taip įtikinamai nutapė artimiausius medžius, kad net neįsisąmoniname jo „ir t. t.“. Dabar galima pademonstruoti, kad mūsų polinkis suvokti taip, kaip perskaitome, tikrai gali nuvesti prie keistų iliuzijų, jei apgautas protas aplenkia faktus ir tikisi serijos tęsinio, kuris, pasirodo, nėra toks paprastas. Geriausiai žinoma tokio tipo iliuzija yra Fraserio spiralė [181]; iš tiesų tai – visai ne spiralė, o koncentrinių apskritimų eilė. Tačiau tuo įsitikinsime tik vedžiodami pieštuku, su pieštuku rankoje perprasime ir iliuziją. Daugybė linijų juda centro link ir supainioti languoto fono, mes griebiamės „ir t. t.“ principo bei tariame, jog besisukančios linijos sudaro spiralę. Begalinės progresijos iliuzija, paverčianti tapytą paviršių kailiu ar damasku, visiškai gali remtis panašia reakcija. Be to, dailininkas remiasi gairėmis, tikrovėje suteikiančiomis daugiausia informacijos apie medžiagą – šviesos transformacijomis: krintančią šviesą medžiagos atspindi, sugeria arba išskaido į nesuskaičiuojamus šviesos taškus. Savo knygoje *Regimojo pasaulio suvokimas* profesorius J. J. Gibsonas kaip niekas kitas praplėtė mūsų supratimą apie tai, kaip suvokiame medžiagas. Vienoje išnašoje jis nurodo, kad tai, ką atkartoja dailininkas, yra „paviršių atspindėtos šviesos mikrostruktūra“. Galbūt kaip tik dėl įvairių tokių efektų sąveikos pigmentas ant drobės gali „atstoti įsivaizduotiną visumą“. Tačiau gudrybė būtų nepaveiki, jei mes patys neprisidėtume prie iliuzijos. Jei nieko nežinome apie vaizduojamą paviršių, mūsų interpretacija gali būti visai neteisinga. Pasakodamas savo įspūdžius, kuriuos patyrė atvykęs į Angliją iš Pietų Afrikos, Roy Campbellas rašo: „Keista, gurgždanti, į druską panaši sniego konsistencija buvo kita mįslė. Iš paveikslų aš jį įsivaizdavau kaip vašką, o snaiges – kaip žvakių drožles.“ Retas dailininkas, tapydamas žiemą, pagalvotų, jog jo darbo iliuzijos paveikumas remiasi, anot Philostrato, „mūsų gebėjimu imituoti“, mūsų sniego pažinimu.

Įsisąmoninus šį faktą, bus lengviau suprasti, kodėl į paveikslą sudėta informacija trukdo iliuzijai taip pat dažnai, kaip jai padeda. Taip yra būtent dėl išraiškos priemonių ribotumo, retkarčiais iškylančio į paviršių ir trukdančio dailininkui perteikti norimą įspūdį. Todėl nenuostabu, kad didžiausias tikroviškų iliuzijų šalininkas, Leonardo da Vinci, yra ir sąmoningai neaiškaus vaizdo, *sfumato*, arba miglotos formos, išradėjas; *sfumato* sumažina drobės pateikiamos informacijos kiekį, ir tokiu būdu stimuliuoja projektavimo mechanizmą. Aprašydamas šios „puikios tapybos manieros“ pasiekimus, Vasari giria „tarp matomo ir nematomo balansuojančius“ kontūrus. Tame pačiame kontekste Titiano amžininkas Daniele Barbaro Plinijaus pagyras Parrhasijaus kontūrui pritaikė *sfumato* technikai, leidžiančiai „su-

prasti tai, kas nematoma". Jis kalba apie „esantį ir kartu nesantį švelnų daiktų nykimą horizonte, sukuriamą tik nuolatine praktika; jis žavi tuos, kas jo nesupranta, ir stebina suprantančius".

Mes grįžome į laikotarpį ir atmosferą, kai dailės mylėtojas vėl pajautė malonumą atsitraukti nuo drobės, kad išgyventų jaudinantį momentą, kai matomi potėpiai dingsta už kylančios iliuzijos. Dabar nagrinėjamą efektą galime apibrėžti galbūt šiek tiek labiau pasitikėdami savimi. Nuotolis silpnina žiūrėtojo gebėjimą skirti paveikslo detales ir skleidžia miglą, mobilizuojančią jo sugebėjimus projektuoti. Jei tam tikri skiriamieji bruožai yra pakankamai aiškūs, ir joks kitas prieštaringas pranešimas nebado akių bei negriauna įspūdžio, neaiškios drobės dalys tampa ekranu.

IV

BET DABAR skaitytojas tikriausiai laukia atsakymo į klausimą, kuris gal jau seniai jam neduoda ramybės. Ar galima paveikslų skaitymą gretinti su kalbos klausymusi? Ar nestatome vežimo prieš arklį, jei susitelkiame ties žiūrėtojo indėliu ir tyrinėjame ne dailininko sandėrius su pačia gamta, o su publika? Argi ne todėl dailininkas daiktus, ypač nutolusius, vaizduoja neaiškius ir susiliejusius, kad jo akis iš tikro juos taip mato? Žinoma, jie atrodo susilieję. Jau senovės Kinijos traktatas primena dailininkui, jog „nutolę žmonės neturi akių, nutolę medžiai neturi šakų". Tačiau nors lengva išvardyti, ko akis tolumoje neįžiūri, sunku tiksliai pasakyti, ką ji mato. Henry Peachamo knygoje *Džentelmeno lavinimasis (The Gentleman's Exercise)* yra linksmas pasakojimas apie tai, kaip XVII a. scholastinės mokyklos mąstytojai bandė išspręsti šią problemą remdamiesi Aristotelio filosofija:

„Atsižvelk į tai, kad kuo tavo Peizažas tolimesnis, tuo labiau jis virsta *universalia,* kurią Aristotelis vadino (...) (atsižvelgdamas į nuo mūsų juslių paslėptas jo ypatybes) *notiora:* štai, pavyzdžiui, įžiūrimas Pastatas už 10 ar 12 mylių; aš negaliu pasakyti, ar ten – Bažnyčia, ar Pilis, Namas, ar kas nors kita: todėl piešdamas jį neturėčiau vaizduoti kokių nors ypatingų ženklų, Varpo, Portiko, ir t. t., bet turėčiau rodyti jį taip pat neaiškiai ir taip pat miglotai, kaip jis atrodo mano akiai, nes visas ypatybes ištrina nuotolis. Kartą mačiau nutapytą nuo Kalvos besileidžiantį vyrą; sprendžiant pagal Peizažą, jis buvo už kokios pusantros mylios, tačiau buvo įmanoma įžiūrėti visas jo liemenės sagas: ar Dailininkas jas išgalvojo pats, ar Džentelmeno sagos buvo labai didelės, kokios buvo madingos Mesje atkeliavus į Angliją, palieku spręsti Skaitytojui."

Taip Peachamas vienas pirmųjų pašiepė per daug skrupulingai nutapytus paveikslus ir pasmerkė tų „konceptualių", vizualinės tiesos vardan taikomų metodų absurdiškumą. Kritika, be abejo, teisinga, nes tokie tapybos darbai prieštarauja bet kokiai įmanomai patirčiai. Iš labai toli mes nematome sagų. Tačiau paklausus savęs, ką gi mes matome, atsakyti daug sunkiau. Akis tikrinantys okulistai labai gerai žino, kodėl jie rodo mums paskiras raides. Jei galime spėti, nebeskiriame matymo nuo žinojimo, arba, tiksliau, nuo laukimo. Rašydamas apie tolumoje esančių daiktų apibendrinimą, Peachamas nesąmoningai demonstruoja, kaip šis „konceptualus" žinojimas nustelbia matymą. Be abejo, tiesa, jog toldami nuo kaimo matome vis mažiau jo išvardytų detalių: pirmiausia nebematome, ką rodo bažnyčios bokšto laikrodis, vėliau dingsta pats laikrodis, ir galiausiai skiriamieji bažnyčios bruožai taip susilieja, kad galime ją supainioti su bet kuriuo kitu statiniu. Tačiau neteisinga manyti, jog atvirkštinis procesas, kai artėjame prie kaimo, vyksta lygiai tokia pat tvarka – bent jau jokiu būdu negalima tvirtinti, kad progresija bus tokia tvarkinga, taip atitiks Aristotelio logiką. Kartais galime uolą lengvai palaikyti namu, o namą – uola, ir tikėti klaidinga interpretacija, kol staiga pastebėsime, jog yra visai ne taip. Kitas XVII a. rašytojas šį reiškinį užfiksavo tiksliau nei Peachamas.

Viename iš Calderóno veikalų, dramoje *Ištikimasis princas (The Constant Prince),* įspūdingai aprašytos minėtos abejonės bei mintys, kylančios beieškant jų sprendimo. Kelionės metu kalbama apie priešo laivyną, ir vienam iš Calderóno personažų primenami migloti subtilaus tapytojo toliai. Ištraukoje tiek įžvalgos, ji tokia graži, kad prašosi visa pacituojama, nors ir neoriginalo kalba.

*Taip, kaip ant spalvotos drobės*
*Švelnūs teptukai švelniai lieja*
*Tamsą ir šviesą taip,*
*Kad blankios panoramos kartais atrodo*
*Kaip gausūs miestai,*
*Kartais kaip olos ar migloti iškyšuliai,*
*Nes atstumas visad kuria*
*Monstriškus arba nerealius pavidalus...*
*Taip buvo, kai aš vienas*
*Pamačiau jos nepaprastą dydį ir plotį,*
*Bet jos formos neatpažinau.*
*Iš pradžių mums atrodė, jog ji kelia*
*Savo smailius bokštus aukštai į dangų,*
*Matėm debesis, jie leidosi į jūrą,*

*Pasisemt safyrinio lietaus,*
*Kuris vėliau iškris krištolu.*
*Šis miražas atrodė dar tikroviškesnis,*
*Nes iš savo neapsakomo pertekliaus*
*Jie, atrodė, gali gerti mėlį*
*Po lašelį. Arba vėl, tos jūros pabaisos*
*Atrodė kaip besiblaškančios bandos,*
*Kurios, tarsi Neptūno palyda,*
*Išėjo iš savo žalių altanų.*
*O lengvai besiplaikstančios burės,*
*Pučiamos zefyrų ir vergų,*
*Mums atrodė kaip sparnai*
*Plasnojantys virš tamsių bangų;*
*Po to besiartinanti galybė*
*Ėmė panašėti į galingąjį Babiloną*
*Su kabančiais sodais, padabintais*
*Žemyn besidriekiančiais kaspinais.*
*Bet pagaliau mūsų regėjimas,*
*Išsivadavęs iš apgaulės ėmė taisytis ir*
*Pasirodė, kad tai – didžiulė armada,*
*Nes aš pamačiau pirmuosius laivus, pro*
*Putas...* *

## V

ŠI IŠTRAUKA verta studijos, nes poetui, kitaip nei daugeliui psichologų, pavyko aprašyti visą iliuzijų, kurias gali sukelti neaiškumas, panoramą. Tai, ką matome kasdieniniame gyvenime, taip pat ir dailėje, veikiau suformuoja laukimas, o ne abstraktus žinojimas. Jei mums tektų plaukti Viduržemio jūra, deja, sunkiai išvystume tokią tikrovišką Neptūno palydą, kokią matė XVII a. keliautojas, pasinėręs į rašytinį klasikos palikimą bei mitologinius paveikslus. Tačiau kadangi mes visi tolimiems ir neaiškiems pavidalams stengiamės rasti vardus, kuriuos vėliau projektuodami tikriname ir plėtojame, gražus Calderóno tekstas suteikia mums reikalingą pateisinimą, įgalinantį lyginti neaiškių paveikslų ir neaiškių peizažų skaitymą. „Radijo stočių klausytojo", susiduriančio su neaiškia kalba ir jūreivio, susiduriančio su neaiškiais pavidalais horizonte, patirtys nėra viena ki-

*Pažodinis vertimas

tai svetimos. Mes nuolat remiamės spėlionėmis, galimybių įvertinimu ir vėlesniais patikrinimais, ir kaip tik čia simbolių skaitymas nuosekliai transformuojasi ir virsta reakcija į kasdieninę aplinką. Laukdami stotelėje autobuso ir tikėdamiesi, kad atvažiuoja reikiamas antras numeris, į neaiškią, tolumoje atsiradusią dėmę bandome projektuoti „du". Jei mums pasiseka, sakome, jog matome numerį. Tai – vienas iš simbolio skaitymo atvejų. Tačiau ar patį autobusą išvystame kitaip? Ūkanotą naktį – tikrai ne. O ir saulėtą dieną, jei atstumas pakankamai didelis. Kaskart žvelgdami į tolį kažkaip lyginame atvaizdą, kurio laukiame, su pasirodančiu akiratyje. Jei per daug įsijaučiame, kaip žinia, menkiausia užuomina sukelia iliuziją. Kaip visada, mūsų uždavinys – išlaikyti savo spėjimus lanksčius, taisyti juos, jei pasirodo, jog jie neatitinka tikrovės, ir kelti naują, numanomai teisingą hipotezę. Tačiau mes, o ne kas kitas, visada tiesiame savo čiuptuvėlius į aplinkinį pasaulį, čiuopiame ir tikriname, pasirengę bet kada atsitraukti ir imtis naujo bandymo.

Kaip ir užsienio radijo stočių klausytojo hipotezė, taip ir tinkama interpretacija visuomet neatpažįstamai pakeičia faktus. Tai patvirtina daugybė psichologinių eksperimentų ir stebėjimų. Tipinį pavyzdį, aprašytą G. K. Adamso straipsnyje, M. D. Vernonas cituoja knygoje *Vizualinis suvokimas (Visual Perception):*

„Žiūrėjau pro langą laukdamas tramvajaus, ir už krūmų prie tvoros pamačiau blizgančias raudonas pažįstamo sunkvežimio lentjuostes; tik skaisčiai raudonas dėmes. Bežiūrėdamas staiga supratau, kad iš tikrųjų matau rudeninius, vystančius medžio lapus; akimirksniu raudona virto dusliai šokoladine ruda. Aš iš tiesų galėjau „matyti" tą virsmą tarsi teatre, kai pakeičiamas apšvietimas. Atrodė, jog skaisčiai raudona nukrito nuo lapų, ir atidengė nuobodžią rudą. Pabandžiau atkurti raudoną spalvą įsivaizduodamas sunkvežimį, ir pamačiau, kad galiu lapus šiek tiek parausvinti; tuomet vėl ėmiau žiūrėti į juos kaip į lapus ir suvokiau, kad galiu juos ir parusvinti; tačiau nebegalėjau išvysti nei pirminės skaisčiai raudonos, nei vėlesnės, šokoladinės rudos spalvos. Išėjau laukan pasižiūrėti, kokia „iš tikrųjų" tų lapų spalva, ir įsitikinau, jog jie rausvai rudi..."

Ir šiuo atveju išlavinto stebėtojo patirtą efektą lengviausiai atspindi atvaizdų suvokimas. Gerai žinomas eksperimentas parodė, kad pažįstama forma skatina išvysti tikėtiną spalvą; jei iškirptume lapo ir asilo siluetus iš tos pačios medžiagos ir stebėtojų paprašytume surasti spalvų paletėje tikslius jų atitikmenis, jie bus linkę parinkti žalsvesnį atspalvį lapui ir pilkšvesnį asilui. Kaip pamename, šio eksperimento rezultatus numatė minėtas antikos autorius Philostratas: „Net nupiešus vieną iš šitų indų balta kreida", apibendrina Apollonijus, „jis atrodys tamsus, nes plokščia nosis ir standūs garbanoti plaukai, ir išsikišęs žandikaulis (...) nuspalvins atvaizdą kiekvienam, kas sugeba naudotis akimis." Jis buvo teisus. For-



182. G. D. TIEPOLO. *Šventoji šeimyna miške*. 1752. Ofortas

mos įvardijimas ar klasifikavimas įtakoja spalvos matymą. Kad tuo įsitikintume, užtenka pažiūrėti, kaip reaguojame į nespalvotus dailės kūrinius [182]. Iš tiesų marmuro statula Tiepolo atspaude nė kiek ne baltesnė už šv. Juozapo apdarus, tačiau mums atrodo, kad ji švyti baltumu tamsios lapijos fone, tuo tarpu sunku net įsivaizduoti baltus keleivių drabužius. Atspaudas yra parengtinio projektavimo, kuris nors ir nesukelia iliuzijos, bet „nuspalvina“ vaizdą, ekranas. Galbūt teisingiausiai šią patirtį būtų galima apibūdinti taip: drabužį mes matome kaip potencialiai tamsų. Psichologas Heringas yra kalbėjęs apie „atsimenamas spalvas“. Šiuo atveju mes galime kalbėti apie „laukiamas spalvas“.

## VI

TAI, KĄ ANKSČIAU vadinome „nuostata“, galbūt kaip tik yra būsena, kai esame pasirengę projektuoti, iškelti iliuzinių spalvų ir įvaizdžių čiuptuvėlius, nuolat lydinčius mūsų bandymus susivokti. O vadinamąjį atvaizdo „skaitymą“ galbūt geriau būtų apibrėžti kaip jo galimybių tikrinimą, bandymą surasti tai, kas jį atitin-

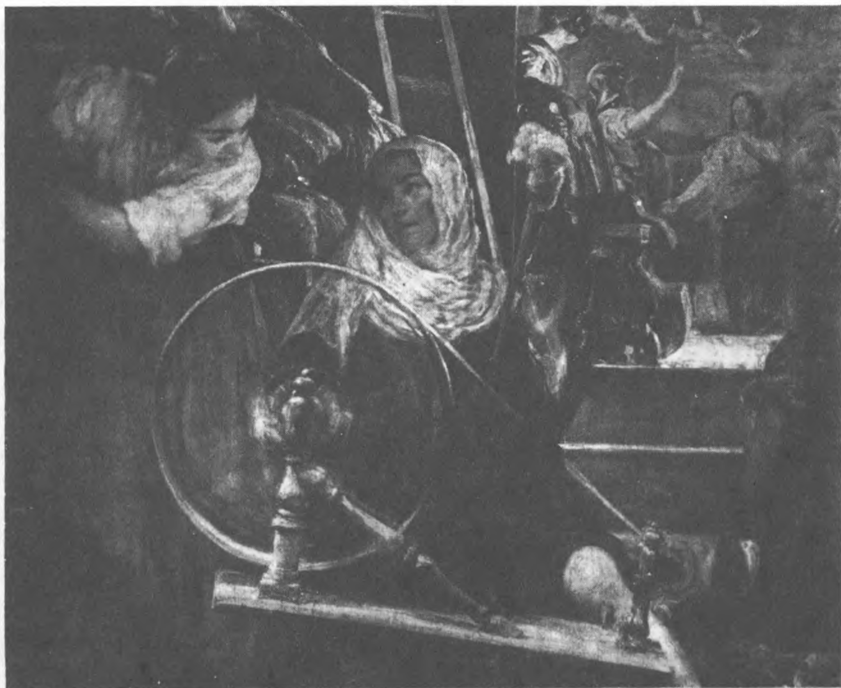
ka. Šių iliuzijų aktyvacija dažniausiai tiriama įvairiais psichologiniais eksperimentais, kurių metu ekrane akimirkai parodomas koks nors atvaizdas. Daugybėje ataskaitų vardijami įvairiausi daiktai, kuriuos „matė" žiūrovai, t. y. atvaizdai, kuriuos projektuoti ekrane paskatino tam tikros gairės, rodytos tiek laiko, kiek jo reikia hipotezei sukurti, bet ne tiek, kiek reiktų jai patikrinti. Neseniai atliktas eksperimentas gražiai parodo, kad tie vizualiniai čiuptuvai yra pastovūs ir paprastai įtakoja vėliau kylančias fantazijas. Pasirodo, jog pakankamai trumpai parodžius paveikslą, tokias fantazijas iššaukia negatyvios formos, t.y. atsitiktiniai fono suformuoti pavidalai. Tikėtina, kad šios fantasmagorijos nuolat zuja mūsų galvose, bet paprastai mes jas atmetame net neišnagrinėję, nes jas nustelbia tinkamesnės ir įtikinamesnės hipotezės.

Jei jau projekcija, vienas kuris nors skaitymas, įsitvirtina duotame atvaizde, atsikratyti jo daug sunkiau. Su tuo susiduriame spręsdami piešinius-mįsles. Kai jie išspręsti, sunku arba net neįmanoma susigrąžinti įspūdžius, patirtus ieškant atsakymo.

Prielaidą, kad visas atvaizdų atpažinimas siejasi su projektavimu ir vizualinių elementų numatymu, patvirtina neseniai atlikti eksperimentai. Pasirodo, jei žiūrovui rodomi kreipiančios rankos arba rodyklės atvaizdai, jis bus linkęs ją šiek tiek stumtelėti nurodoma kryptimi. Jei neturėtume šio polinkio numatyti potencialų judesį, dailininkams niekada nebūtų pavykę stabiliais atvaizdais pavaizduoti judėjimą.

Tačiau šiuo atveju projekcijai taip pat reikalingas „ekranas", tuščias plotas, kuriame niekas neneigia mūsų nuojautų. Todėl judesio, o tuo pačiu ir gyvumo įspūdį lengviau sukelti keliais energingais potėpiais, nei kruopščiai pavaizduotomis detalėmis. Visa tai – ne naujiena, tačiau paprastai šį reiškinį per daug pasitikėdami aiškiname reginiu, kurį „iš tikrųjų matome"stebėdami judėjimą. Tai panašu į silpstantį tolumoje esančių daiktų suvokimą. Abiem atvejais lengva pasakyti, ko mes nebeatskiriame. Tradicinių vaizdavimo metodų kritikos išeities taškas kaip tik ir buvo šis neginčijamas faktas. Tuo pat metu, kai Peachamas priekaištavo dailininkui, nutapiusiam tolumoje esančio vyro liemenės sagas, tapytojas Philipas Angelas Olandijoje kritikavo savo kolegas už tai, kad jie tapė pagal sumanymą turėjusių judėti vežimų ratų stipinus: „Visada smarkiai sukdami vežimo ar ratelio ratą pastebėsite, jog jam greitai sukantis stipinų nesimato, jie tik neaiškiai šmėkšteli *(een twijfelachtige schemeringe derselves);* nors esu matęs daugybę pavaizduotų vežimo ratų, niekada neteko matyti jų tokių, kokie jie turėtų būti, nes visuomet nupiešiamas kiekvienas stipinas, tarsi vežimas nejudėtų."

Angelas, be abejo, teisingai pastebėjo, kad tie stipinai griauna judėjimo iliuziją, bet nėra jokių įrodymų, kad jis būtų pataisęs situaciją. Reikėjo Velázquezo vaiz-



183. VELÁZQUEZ. *Hilanderas*. Detalė. Apie 1660

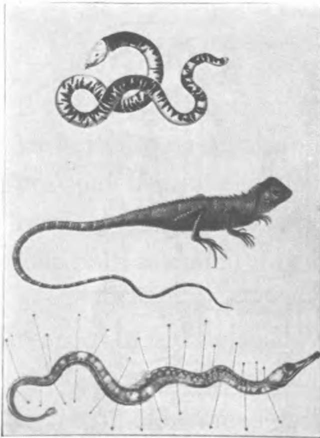
duotės ir talento išrasti būdui pavaizduoti tuos „neaiškius šmėkštelėjimus" besisukančiame *Hilanderas* [183] ratelyje, tarsi pagaunančius vadinamąjį „stroboskopinį efektą", paskui judantį daiktą besidriekiančias linijas, ženklinančias jo kelią vizualiniame lauke.

Šis efektas dabar priklauso kasdieniniam karikatūristų ir komiksų piešėjų žodynui. Vargu ar yra bent vienas pieštas pasakojimas, kuriame judėjimas nevaizduojamas keliais brūkšniais, funkcionuojančiais kaip atvirkštinės rodyklės ir nurodančiais, kur veikėjas buvo prieš akimirką [184]. Žinoma, čia negalima kalbėti apie realizmą. Kad ir kokia laki būtų vaizduotė, vienas kitą virš prarajos gaudantys žmonės niekada neatrodys taip, kaip Al Cappo herojai. Bet šios formulės pasisekimas rodo, jog tuo tarpu, kai detalės prieštarauja judėjimo iliuzijai, brūkšneliai kažkaip ją sustiprina. Priešvaizdį, jei galima tokiu žodžiu pavadinti mūsų spėjimą apie figūros padėtį kitą akimirką, patvirtina jo ryšys su povaizdžiu.

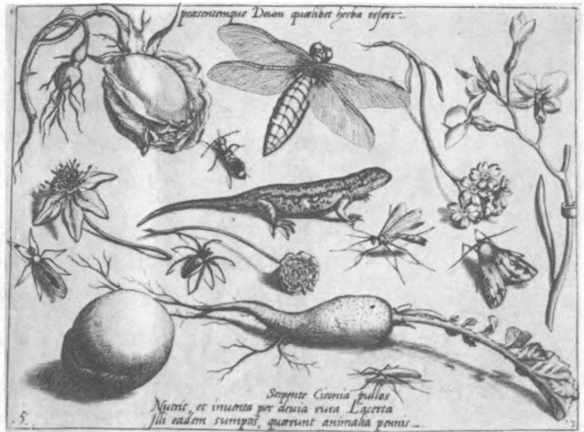


184

Tačiau svarbiausia, ką sukuria atvaizdų skaitymą visuomet lydintys bandymai nuspėti iš anksto, yra ta erdvės aura, kuri, rodos, supa bet kurį natūralistinį atvaizdą. Neutraliame fone matome paprasčiausią ženklą, ta-



185. MERIAN. *Gyvatė, driežas ir elektrinis ungurys*. Apie 1700



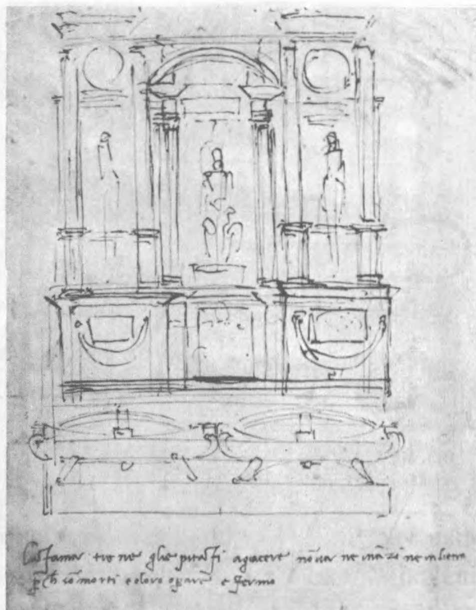
186. HOEFNAGEL. *Iš „Archetypa studiaque"*. 1592

čiau vos tik fonas tampa atvaizdo dalimi, jis nutolsta ir tampa gilus. Šį efektą aiškiai matome kiekviename piešinyje ar plakate, kuriame yra kiek nors teksto. Neatrodo, kad, pavyzdžiui, minėtame Meriano *Notre Dame* atspaude [43] antraštė plevena danguje virš Paryžiaus; ji sukelia ypatingą nuostatą, ją supančio neutralaus fono aurą, nes mes juk niekada nesprendžiame, ar raidės juda. Kuo įtaigiau perteikiamas mūsų arba objekto judėjimas ar mobilumas, tuo aiškiau šis efektas mūsų vaizduotėje ištrina žinojimo foną ir paverčia jį ekranu. Prieš teisingai perskaitant Carracci mįslę ji atrodo panaši į plokščią diagramą ar ornamentą [175]. Vos tik paaiškėja, kad tai – mūrininko kepurė, virš linijos esančią erdvę mes paverčiame fonine erdve. Tačiau toks perteikimas, be abejo, atrodo labai miglotas palyginti su gylio įspūdžiu perteikiamu Tiepolo atspaude [182]; į jį žiūrėdami mes automatiškai transformuojame virš horizonto esančią erdvę į begalinę ir neapibrėžtą dangaus platybę.

Esame taip įgudę kiekvieną atvaizdą matyti tam tikroje jo buvimo erdvėje, jog mums visiškai nesunku perskaityti kompoziciją, kurioje kiekvieną figūrą supa individuali aura. Tai atsitinka kaskart vieno lapo rėmuose vaizduojant grupę objektų, nepriklausančių vienai erdvinei aplinkai. Ir šiuo atveju mes skaitome juos pritaikydami greitą logiškumo testą. Neabejojame, kad Marios Sibyllos Merian gyvūnus [185] reikia skaityti kaip atskirus pavyzdžius. Žiūrėdami į J. Hoefnagelio lakštą [186], kur pavaizduotas dekoratyvus augalų ir gyvūnų ansamblis, kiekvienai figūrai suteikiame tinkamą foną: driežas tupi atšlaitėje, tuo tarpu šešėlius metantys vabzdžiai įsivaizduojami ant horizontalaus paviršiaus, kiti skrenda. Patys to nesuvokdami mes atliekame keletą greitų logiškumo testų ir išsirenkame skaitymo variantą. Jei tokių testų nebūtų, net įprasti dailės pavyzdžiai būtų tokie pat nesuvokiami ir fantastiški, kaip plačiai žinomos debesų ir rašalo dėmių for-



187. LEONARDO DA VINCI.
*Studijų lakštas*. Apie 1480



188. MICHELANGELO.
*Medici antkapio piešinys*. 1521

mos. Vienoje neseniai išleistoje knygoje šiurkštūs Rembrandto potėpiai traktuojami kaip ekranas, kuriame projektuojami patys netikėčiausi atvaizdai ir simboliai. Autorius kalba apie „Rembrandtus Rembrandtuose“, tačiau naminiai gyvuliai ir besišiepiantys veidai, kuriuos jis atrado audinių klostėse ir fono šešėliuose, neišlaiko logiškumo testo, kurį mes privalome taikyti, norėdami atsikratyti klaidingų spėjimų.

Pasigedę logiškumo tuoj pat imame ieškoti į jį nukreipiančių nuorodų, tikriname, ar teisingai nustatėme „pranešimo“, su kuriuo susidūrėme, tipą. Savos kultūros kontekste mes tai darome taip automatiškai, jog vargu ar jaučiame patį procesą. Bet dėl to šis mūsų lankstumas anaiptol nėra mažiau įdomus. Žiūrėdami į eskizą, pavyzdžiui, Leonardo lakštą [187], akimirksniu suvokiame, kas ten pavaizduota. Nė minutę nesusigundome interpretuoti jo atvaizdus tiesiogiai, nemanome, kad visi jie yra vienoje erdvėje ar kad vaikas turi dvi kaires rankas. Matomą vaizdą mes retransliuojame į kontekstą, kuriame jis atsirado; suvokiame, jog tai – įvairūs bandymai, ir atitinkamai juos skaitome. Suprantame, kad kai kurias linijas derėtų interpretuoti kaip dailininko eksperimentus, o ne kaip galutinius atvaizdus. Greiti štrichai, rodantys alternatyvią kūdikėlio Kristaus kojos padėtį, bei kitos panašios linijos ne tiek „reiškia“ koją, kiek nurodo galimą kojos piešimo būdą.

VII

BE ABEJO, tą patį sugebėjimą kasdien pasitelkiame interpretuodami kalbą. Bet kuris iššifruotas realaus pokalbio įrašas rodo, kaip dažnai prieš pasakant sakinys yra apmetamas bendrais bruožais ir kokie tolerantiški turime būti derindami situacines nuorodas, kad tai, kas sakoma „taptų prasminga". Tai mes atliekame ne kaip nors sąmoningai tirdami situaciją, o tiesiog sugebėdami suprasti kitus žmones, sugebėdami įsijausti ar identifikuoti. Pirmiausia ieškome komunikacijos intencijos, o ją dažniausiai nujaučiame įsivaizduodami, kaip elgtumėmės patys.

Kaip matėme, mūsų kultūroje dailės idėja turi tam tikrą veiksmų kontekstą ir yra išmokiusi mus dailės atvaizdus interpretuoti kaip dailininko tikslų liudijimus ar nuorodas. Kad tinkamai suprastume eskizą, mes instinktyviai identifikuojamės su menininku. Pirmiausia manome, jog tai, ką jis daro, turės kokią nors prasmę, ir jei vienas neišsamus atvaizdas nepadeda mums suprasti, mintyse jį traktuojame kaip vieną iš atvaizdų serijos. Michelangelo Medici antkapių piešinys [188] vargiai galėtų būti suprantamas. Greitos keverzonės, kuriomis jis norėjo parodyti statulas, pačios savaime būtų nesuprantamos, tačiau savo kontekste jos yra prasmingos.

Iš tiesų kartais viskas vyksta atvirkščiai, ir eskizas nušviečia baigtą dailės darbą. Viename iš pieštuku atliktų *Wivenhoe parko* eskizų [189] Constable'is pavaizdavo ant kranto tinklą traukiančius žvejus. Medžius, žmones ir valtį jis perteikė vos keletu iškalbingų brūkšnių, bet vieną dalyką – tinklą, ar, veikiau, plū-



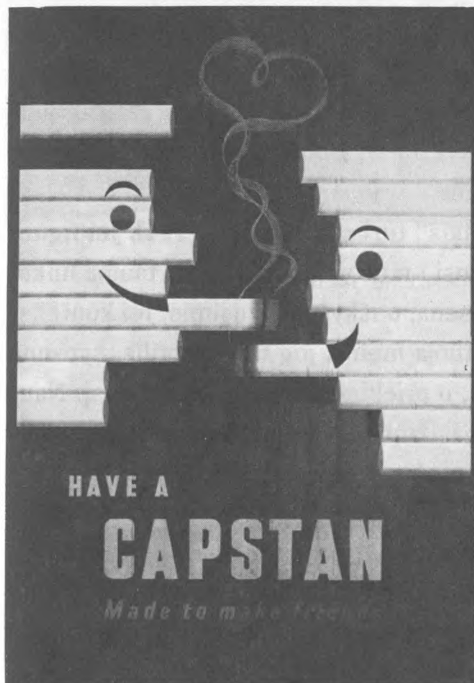
189. CONSTABLE. *Eskizas „Wivenhoe parkui"*. Pieštukas. 1816.

durus, ant kurių šis laikosi – jis pavaizdavo aiškiai. Kaip tik tai ir leidžia mums interpretuoti atvaizdą. Šiuo konkrečiu atveju eskizas net gali mus paskatinti atidžiau pasiaiškinti galutinį paveikslą [I]. Be jo galime lengvai nepastebėti mažų figūrėlių antrajame plane, kurios traukia tinklą ir sujungia valtį su tolimuoju krantu.

Abejotina, kad savo brandžiausios kūrybos metais Constable'is būtų vaizdavęs tokias smulkmenas. Tada jis vis daugiau rėmėsi dailininko teise savo paveikslus pateikti ne kaip regimojo pasaulio, bet kaip dailininko patirties perteikimą. Apie vietą, kurioje Constable'is eskizavo, daug diskutuota, ir mums dar teks prie to grįžti. Tvirtinama, jog tapydamas darbus parodoms jis turėjo „nuolaidžiauti" publikai, nepasirengusiai skaityti eskizus. Bet jei nuolaidžiavimas vulgariam skoniui yra nesuderinamas su menu, tai nuolaidžiavimas supratimui nedaro gėdos. Visa komunikacija remiasi „nuolaidžiavimu" pranešimo gavėjo žinioms. Tai sąlygoja kontekstas ir galimų alternatyvių atmestinų interpretacijų įžvalga. Žiūrėtojo identifikavimąsi su dailininku turi atitikti dailininko identifikavimasis su žiūrėtoju.

Kai kuriuos tokių abipusių mainų rezultatus – gėrėjimąsi meistriška maniera, tariamai lengvabūdiškais potėpiais – aptarėme ankstesniame skyriuje; jie leidžia mums su pasimėgavimu sekti patį kūrybos procesą, stebėti, kaip virtuozui paklūsta išraiškos priemonės, kaip jis jaučia esmę ir eliminuoja visa, kas nereikalinga, nes gali pasikliauti publika, kuri žais siūlomą žaidimą ir supras užuominas. Socialinis šio reiškinio kontekstas menkai tyrinėtas. Dailininkas susikuria savo elitą, o elitas – savo dailininkus.

Tačiau derėtų prisiminti, kad šie abipusiai mainai vyksta ne tik pašvęstoje dailės sferoje. Jei tik atvaizdas naudojamas komunikacijos tikslais, galima tyrinėti galimos intencijos bei logiškumo įvertinimą, nuo kurio priklauso interpretacija ir iliuzijos gimimas. Nereikia nieko rimtesnio už vidutiniškus komiksus, kurie sukelia nemažai sunkumų tiems, kurie nežino sutartinių ženklų. Visuomenė įsimena pasikartojančius personažus ir atpažįsta juos iš menkiausios užuominos. Panašiai ir plakatų dailininkai mus ištreniravo priimti ir asimiliuoti neaiškiausius atvaizdus. Jų drąsos ir išradingumo dėka sužinojome, kaip toli už tikroviško išvaizdos perteikimo galima išplėsti mūsų atvaizdų supratimo ribas. Viena iš plakato funkcijų – netikėtumu patraukti ir taip išlaikyti dėmesį, pailginant skaitymo procesą. Kasdien pakeliui į darbą matomų skelbimų lentų ar reklamų studijavimas suteiks mums nemažai žinių apie šiame skyriuje aptariamą interpretavimo procesą. Jei stebėsime savo reakciją, išvysime sulėtintą aparato, įsijungiančio kaskart mums ieškant atvaizdo prasmės, veikimą.




190. ABRAM GAMES. *Plakatas*. 1953




191. ERWIN FABIAN. *Plakatas*. 1955

Kelios pakankamai drąsiai ir aiškiai iškeltos gairės turėtų padėti mums išspręsti galvosūkį, kurį mums pateikia atvaizdai. Daug negalvodami, cigarečių eiles Abramo Gameso plakate [190] mes paverčiame dviem flirtuojančiais veidais. Kartais labai įdomu stebėti, kas nutinka, kai imame klausinėti. Kaminą su skrybėle mes priimame kaip pramonininką, skaitantį *Financial Times* [191]. Kur jo veidas? Vos tik paklausę pastebime, kad plakate ieškome nuorodų, kuriomis būtų galima pagrįsti mūsų projekciją. Randame jas išilgai linijos ir blankiausias iš vaiduoklinių atvaizdų, nusileidęs ant kamino, pakeičia jo išvaizdą. Tiesa, tai – vis dar kaminas, tačiau mums jis tuo pat metu yra ir veidas, nes mes į jį taip žiūrime. Iliuziją sunku apibūdinti; be to, kiekvienas žmogus ją patiria šiek tiek kitaip. Tačiau jei jos iš viso nebūtų, jei ji nelinksmintų ir neintriguotų, panašūs plakatai vargiai būtų tokie populiarūs.

Geriausią progą studijuoti šį nuo konteksto ir lūkesčių priklausančių žaismingų transformacijų procesą suteikia reklamų kūrėjų įprotis naudoti stereotipus, identiškus simbolius, kuriuos mes verčiami atpažinti skirtingose situacijose.

Jau keletą dešimtmečių Londono keleivinio transporto valdyba pateikia tokio vizualinio eksperimento pavyzdį. Savo ženklu ji pasirinko vadinamąją „jaučio akį“, kilusią iš standartinio stočių pavadinimų apipavidalinimo [192]. Viena-

me Valdybos plakatų, suprojektuotame E. C. Tatumo, simbolis taktiškai atstoja jaunojo rankovės sagą [196]. Kitame jis pasirodo ant tolimos kalvos, milžiniškas ir paslaptingas kaip priešistoriniai iš žemės suformuoti arklių atvaizdai, gluminantys keliaujančius po Angliją [193]. Tačiau iškalbingiausios, nors meniškai galbūt ir ne tokios vertingos, yra reklamos, kuriose emblemos kontekstas yra atvirai figūratyvinis. Pavyzdžiui, „jaučio akis" turi atstoti galvą [194]. Jei figūra atsisukusi į mus veidu, skersinis tampa linksma šypsena, o iškyšos – ausimis. Jei kontekstas diktuoja mums, jog tai – profilis, šypsena dingsta, o priekinė iškyša primena nosį. Naudinga pasižiūrėti, kas nutinka mažiau vykusiuose piešiniuose, kur kontekstas ne toks aiškus [195]. Gali prireikti sekundės dalies, kad suprastume, kaip stovi berniukas; tik įsisąmoninus jo pozą išauga tikroviška nosis, tuo tarpu antroji skersinio iškyša išnyksta mums iš akių. Į duotą formą mes projektavome profilį, ir reikia šiek tiek pastangų jį atskirti ir vėl išvysti veidą iš priekio. Simboliai, kaip ir raidės, skaitant keičia prasmę pagal kontekstą. Ir šiuo atveju Londono transportas paslaugiai siūlo pavyzdį. Knygos viršelyje jaučio akis tapo „O", nes pagal aplinkybes mes atpažįstame ją kaip raidę, o ne kaip ką nors vaizduojančią formą [197].

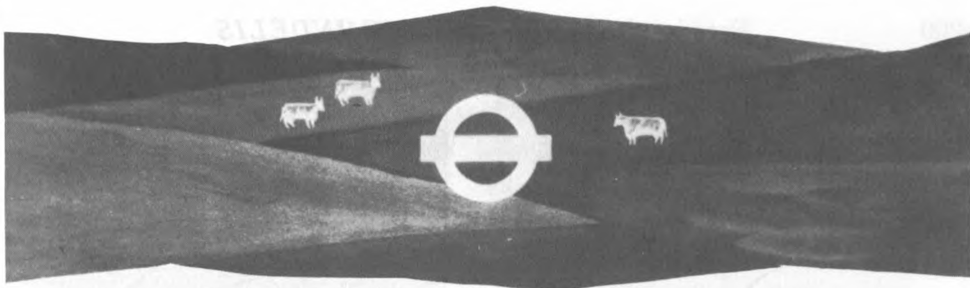



192

Ši patirtis tokia įdomi ne tiek mūsų interpretacijų lankstumo, kiek jų specifiškumo atskleidimu. Lengva vietoj „jaučio akies" pamatyti veidą, sagą ar raidę. Bet sunku – net neįmanoma – visus šiuos dalykus matyti vienu metu. Mes fiksuojame įvairias interpretacijas, bet ne patį dviprasmiškumą. „Persijungiant" nuo vienos interpretacijos prie kitos paaiškėja, jog į tuos pačius kontūrus galima projektuoti skirtingus pavidalus. Galima išmokti persijungti vis greičiau, netgi svyruoti tarp skaitymų, tačiau neįmanoma matyti kelių skirtingų interpretacijų vienu metu.

## VIII

DVIPRASMYBĖ – „triušis ar antis?" [2] – aiškiai yra visos atvaizdų skaitymo problemos raktas. Kaip jau matėme, ji leidžia patikrinti prielaidą, kad interpretuodami mes darome eksperimentinę projekciją, bandomąjį šūvį, kuris, jei pasirodo esąs taiklus, transformuoja atvaizdą. Mes taip gerai žaidžiame šį žaidimą



193. SHEILA STRATTON. *Londono transporto plakatas.* Detalė. 1954








194, 195. RAYMONDAS TOOBY. *Londono transporto reklamos.* 1954



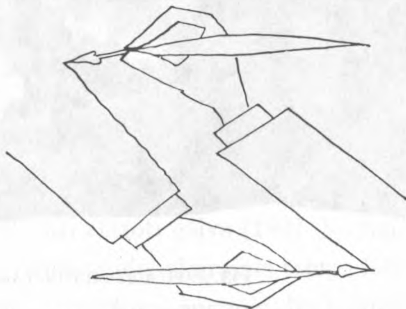



196. E. C. TATUM. *Londono transporto plakatas.* 1954

197. ROBERT HARDING. *Londono transporto plakatų albumo viršelis.* 1949



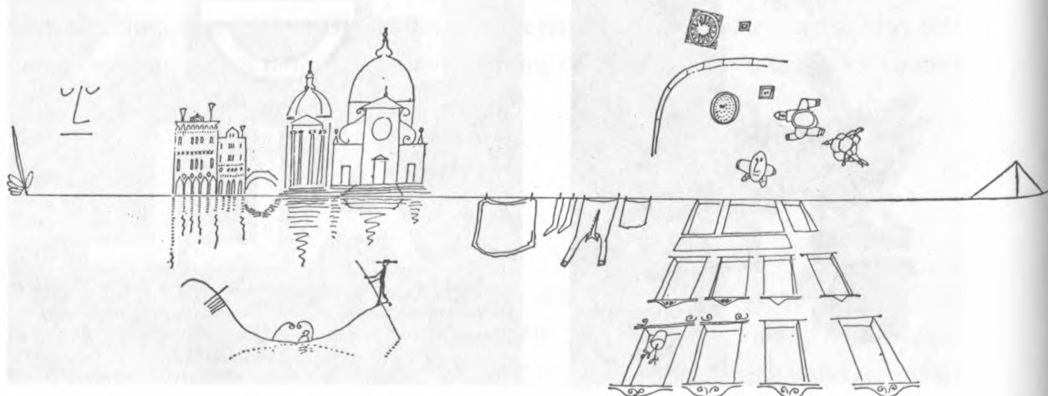
198



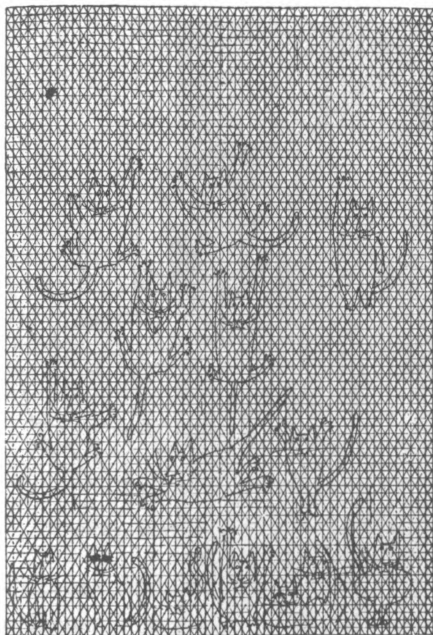
199. STEINBERG. *Iš serijos „Pasas“*

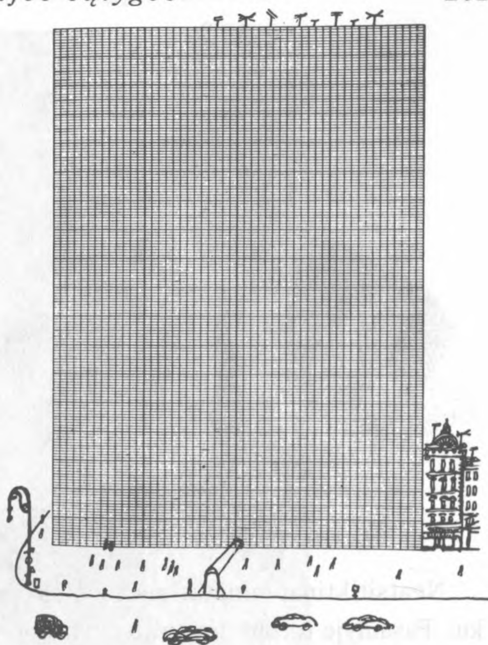
ir taip retai prašauname tik todėl, jog dažniausiai neįsisąmoniname šio interpretavimo veiksmo. Mažai kas suvokia, kad dviprasmiški gali būti ir rankos kontūrai [198]. Iš tiesų neįmanoma pasakyti, ar tai kairiosios rankos delnas, ar dešiniosios plaštaka. Susidūrusius su tokiu piešiniu mus stebina netikėtas informacijos stygius. Tokių dviprasmiškų rankų patirties dar neturėjome, ir greičiausiai aiškintis teks apžiūrinėjant savo rankas, derinant jas prie atvaizdo ir projektuojant alternatyvas, kol galų gale įsitikinsime jos dviprasmiškumu. Tik tada dingtels mintis, jog iš pradžių visiškai atsitiktinai pasirinkome vieną iš dviejų skaitymo būdų. Jei norime atskirti nuo atvaizdo vieną, jau sutapatintą, projekciją, turime persijungti prie alternatyvios. Mums nėra kito būdo išvysti dviprasmybę.

Tikuosi, kad pastarasis pavyzdys rodo, kas yra „logiškumo testas“ – galimybė atvaizdo visumą priskirti galimai patirties kategorijai. Jei tai skamba per daug abstrakčiai, pažiūrėkime, kas atsitinka, kai dailininkas atmeta tokio skaitymo galimybę. Žavus nedidukas Saulo Steinbergo piešinys vaizduoja piešiančią ranką piešiančią ranką, kuri ją piešia [199]. Jokia gairė neišduoda, kuri ranka yra tikra, o kuri – piešinys; ir viena, ir kita interpretacija vienodai tikėtina, bet nė viena iš jų nėra

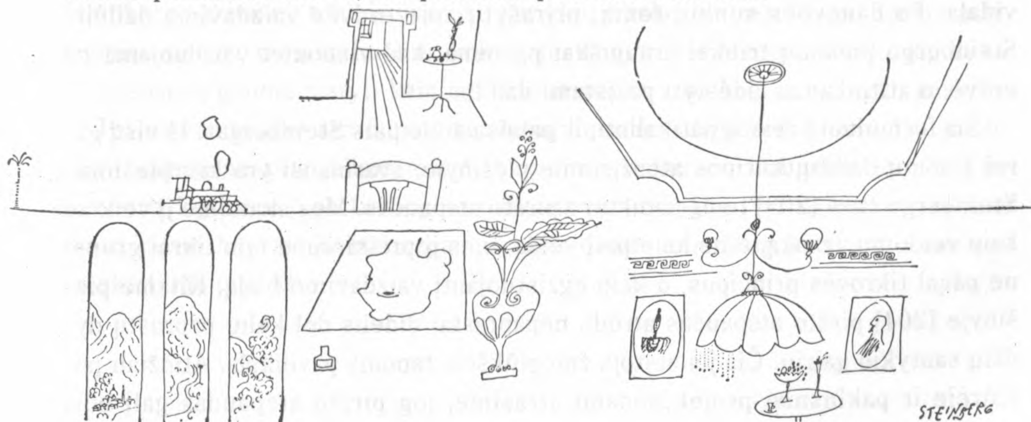


200. STEINBERG. *Piešinys*


201. STEINBERG. *Iš serijos „Pasas“*

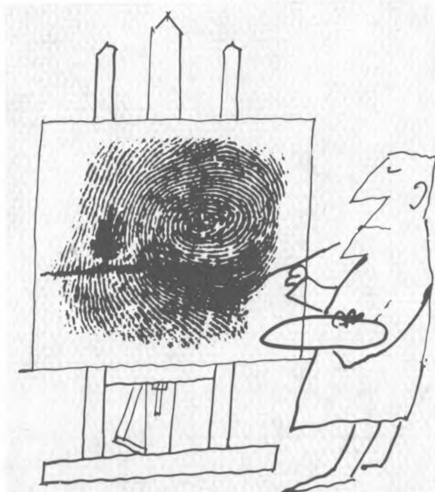

202. STEINBERG. *Iš serijos „Pasas“*

logiška. Jei reiktų argumento dailės kalbos ir žodinės kalbos giminystei įrodyti, šis piešinys galėtų juo būti. Tokia paini savireferencija labai primena filosofų pamėgtus paradoksus: kretiečius, sakančius, jog visi kretiečiai meluoja, arba rašymo lentą, ant kurios yra vienintelis užrašas – „Vienintelis teiginys, esantis ant šios lentos, yra melagingas.“ Jei jis teisingas, jis klaidingas, o jei klaidingas – teisingas. Kalba gali perduoti tik ribotą informacijos kiekį, jei nesinaudoja kabutėmis, atskiriančiomis logikų vadinamąją „kalbą“ nuo „metakalbos“. Paveiksluose galima parodyti tik ribotą vizualinės informacijos kiekį, neatskiriant to, kas priklauso paveikslui nuo to, kas priklauso pasirinktai tikrovei.





203. STEINBERG. *Paso nuotrauka*



204. STEINBERG. *Iš serijos „Pasas"*

Neatsitiktinai minėtas subtilus pavyzdys priklauso Saulo Steinbergo pieštukui. Pasaulyje turbūt nėra kito gyvo dailininko, geriau už šį humoristą išmanančio vaizdavimo filosofiją. Jis žino, kad logiškumo testas verčia mus transformuoti bet kokią liniją, pritaikant ją kontekstui. Viename naujausių savo piešinių jis įvairiose situacijose keičia tiesios linijos funkciją ir reikšmę – iš horizonto ji tampa skalbinių virve, iš bėgių – svetainės lubomis [200]. Arba pažvelkite į kates narve iš serijos *Pasas* [201]. Paprastai esame linkę nematyti languoto piešimo popieriaus fono. Tačiau įsižiūrėję į kačių pozas matome, kad šiuo atveju tinka vienintelė hipotezė – katės laipioja vieliniu narvu, ir langeliai mums tuoj pat virsta narvo paveikslu. O panašus popierius, naudojamas kiekvieno architekto studijoje, milžinišku dangoraižiu [202] paverčiamas paprasčiausiai nupiešus minimalias gaires, pranešančias mums jo reikšmę ir transformuojančias jo vizualinį pavidalą. Po daugybės sunkių tomų, prirašytų apie erdvės vaizdavimą dailėje, Steinbergo piešinių triukai draugiškai primena, kad visuomet vaizduojama ne erdvė, o atitinkamai išdėstyti pažįstami daiktai.

Šią formuluotę reiktų patikslinti, ir pataisą siūlo pats Steinbergas. Iš visų gerai žinomų daiktų, kuriuos atpažįstame piešinyje, svarbiausi yra kiti piešiniai. Steinbergo *Paso* [203] temą padiktavo piršto atspaudas. Mes skaitome jį veikiau kaip veido nuotrauką, o ne kaip patį veidą; mes jį priskiriame tam tikrai grupei ne pagal tikrovės principus, o kaip egzistuojantį vaizdavimo būdą. Kitame piešinyje [204] piršto atspaudas atrodo nepaprastai didelis dėl kelių paprastų dydžių santykio gairių. Čia jis atstoja žmogiūkščio tapomą paveikslą. Atidžiau įsižiūrėję ir paklusniai projektuodami atrasime, jog piršto atspaudas gali būti perskaitytas kaip tikras peizažas – medis horizonte, į tolį besitęsiantis suartas



205. VAN GOGH. *Kelias su kiparisais*. 1889

laukas, tamsi gyvatvorė, niūriai išsiskirianti paslaptingo spiralinio dangaus fone. Viskas taip akivaizdu, kad nelieka jokių abejonių – piršto atspaudas neginčijamai yra van Gogho paveikslas [205]. Šiek tiek bedieviška rodyti jį šalia originalo, nes išlavintas projektavimas gali paskatinti mus žiūrėti į van Goghą Steinbergo akimis – toks ir yra visų parodijų tikslas bei rezultatas. Tačiau palyginimas ne toks paviršutiniškas, koks gali atrodyti. Steinbergas atrado, jog nykščio atspaudą galima matyti kaip nykščio atspaudą arba kaip van Gogho paveikslą. Paties van Gogho atradimas, be abejo, buvo nepalyginti didesnis. Jis atrado, kad regimąjį pasaulį galima matyti kaip linijų sūkurius. Daugeliui iš mūsų ražienos ir kiparisai tapo tiesiogine nuoroda į van Goghą. Vaizdavimas visuomet yra abipusis dalykas. Jis užmezga ryšį mokydamas mus, kaip persijungti nuo vieno skaitymo prie kito.

# VIII

## *Trečiojo matmens dviprasmybės*

Formų skirtumus regėjimo juslė pastebi bet kur (...) nedelsdama, tuoj pat, ji neįtikėtinai sumaniai remiasi kruopščiais apskaičiavimais, o kartu veikia nepastebimai, nes labai greitai (...) Jei juslė negali savais būdais perskaityti atvaizdo, ji atpažįsta jį pagal tai, kaip atsiskleidžia kiti skirtumai, kartais suvokia tiksliai, o kartais įsivaizduoja klaidingai (...)

PTOLEMĖJAS, *Optika*

### I

ĮVAIRIAIS ASPEKTAIS tirdami dailės iliuzijas, ankstesniame skyriuje mes vis labiau akcentavome užuominos reikšmę. Skaitant atvaizdus, kaip ir klausantis kalbos, visada sunku atskirti, kas mums duodama, nuo to, ką, atpažinimo išprovokuoto projektavimo metu pridedame patys. Terminas „atpažinimas" tokiame žodžių junginyje gali suklaidinti. Priminsime, kad radijo klausytojo „spėjimas" garsų mišinį pavertė kalba; būtent koherentiškos reikšmės ieškančio žiūrėtojo spėjimas testuoja formų ir spalvų mišinį, ir radęs patenkinančią interpretaciją, formuoja prasmingą pavidalą.

Tačiau kad ir koks naudingas anksčiau atrodė kalbos girdėjimo ir paveikslų skaitymo gretinimas, jame yra ir spąstų. Iš tiesų, su žodžių atpažinimo sunkumais susiduriame tik epizodiškai. Verti dėmesio jie pasidaro tik ypatingomis aplinkybėmis, kai išsilieja skiriamieji bruožai, kartu sudarantys kalbos ženklą. Vaizduojamojoje dailėje ženklai atstoja regimojo pasaulio objektus, ir jie niekuomet negali būti „duoti" kaip tokie. Bet kuris paveikslas pagal savo prigimtį būtinai apeliuoja į vizualinę fantaziją; jis turi būti papildytas, kad būtų suprastas. Kitaip tariant, čia tik kartoju teiginį, jog atvaizdas gali reprezentuoti tik kai kuriuos savo prototipo bruožus; priešingu atveju turėtume tiesiog dublikatą, o jo nesugebėjo padaryti net pats Pigmalionas. Nežinodami sutartinių taisyklių, neturime priemonių atspėti, kuris bruožas mums pateikiamas. Net žymieji Harvardo universiteto stikliniai gėlių modeliai nesuteiks ateiviui iš Marso pakankamai žinių apie augalus, jei jis niekada nebus jų lietęs. Visa tai grąžina mus prie Philost-



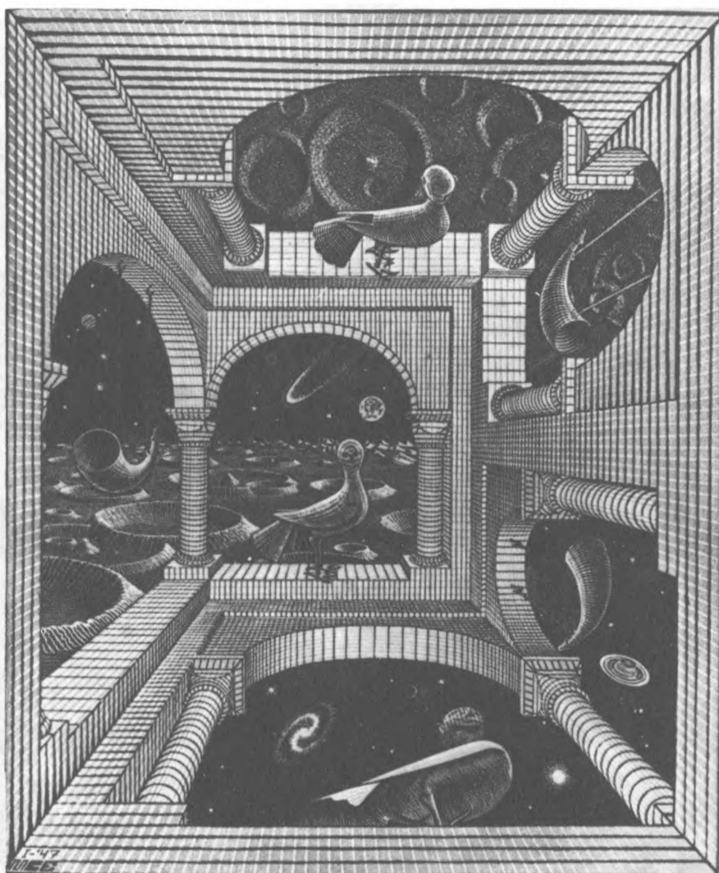
206. HOGARTH. *Klaidinga perspektyva*. 1754. Graviūra

rato išminties, pasakytos jo veikėjo Apollonijaus lūpomis: niekas negali suvokti nupiešto žirgo ar jaučio, jei nežino, kaip šie padarai atrodo.

Šis tvirtinimas visai nėra paradoksalus. Iš nežinomo gyvūno ar neregėto statinio piešinio nesužinosime nieko, sakykime, apie jų dydį, nebent koks nors pažįstamas objektas leistų įvertinti mastelį. Šios minties tikrai nevertėtų plėtoti, jei ne jos ryšys su svarbiausiu iliuzionistinės dailės arsenalo ginklu – perspektyva.

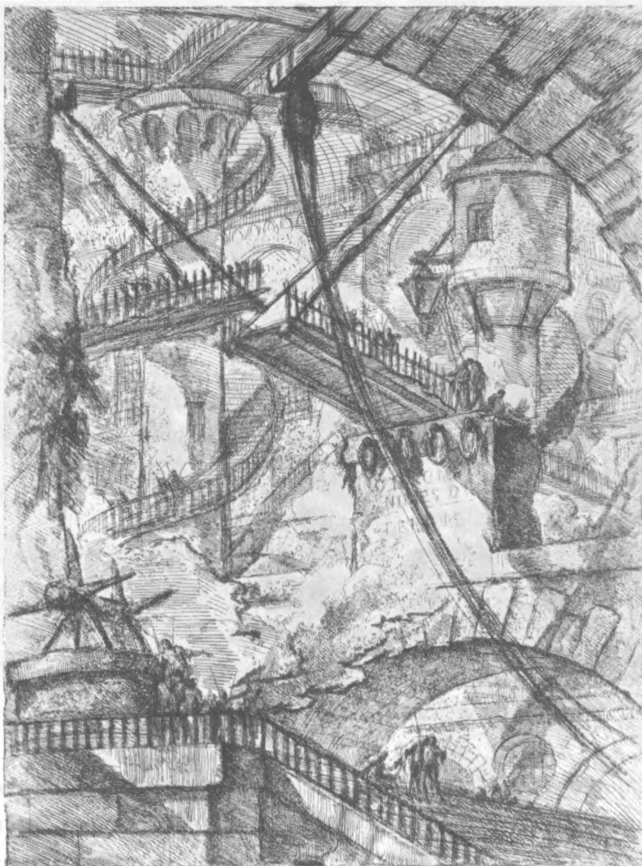
## II

PASTARAISIAIS METAIS daug rašoma apie perspektyvą ir erdvės perteikimą dailėje, tačiau žiūrėtojo indėlis kuriant erdvės iliuziją dar nėra visiškai suprastas. Geriausiai jį iliustruoja linksmas Williamo Hogartho atspaudas, turėjęs puošti



207. ESCHER. *Autre Monde*. 1947. Medžio raižinys

perspektyvos vadovėlio titulinį puslapį [206]. Jame gausu nelogiškumų, pavieniui dažnai pasitaikančių vaikų ir mėgėjų piešiniuose, be to, sakoma, jog juos kartojo kilmingas diletantas, kurį ir norėjo pašiepti Hogarthas. Matome, kaip vyras ant tolimos kalvos, tokio pat dydžio kaip per užeigos langą persisvėrusi moteriškė, bando jos žvake užsidegti sau pypkę. Ant kalvos augantys medžiai toldami didėja, o kai kurie net uždengia užeigos iškabą. Aiškiai matomi abu bažnyčios galai, ir neatrodo, kad tiltas jungtų upės krantus. Meškeriotojų valai susipynę, o vyras pirmame plane turėtų tuoj nuslysti stačiu grindiniu. Esame įpratę prie linijinės perspektyvos konvencijų, tad Hogartho satyrą interpretuojame pagal jo sumanymą. Atspaudą suvokiame kaip neįmanomą vaizdelį. Retai susimąstome, jog jame gali būti pavaizduotas neįmanomas pasaulis – pasaulis, kuriame negalioja žemės traukos dėsniai, kur medžiai gali užaugti bet kokio aukščio, o rankos – bet kokio ilgio.



208. PIRANESI. „*Carceri*", VII pav. Prieš 1750. Ofortas

Mes galbūt šiek tiek daugiau žinome apie tokią galimybę nei Hogarthas, nes mūsų dailininkai jau pripratino mus prie neįmanomų pasaulių vaizdų. Olandų menininko M. C. Escherio atspaudas [207] yra puikus kontrastas Hogarthui kaip tik todėl, kad jo perspektyva atrodo tokia taisyklinga. Tik atidžiau įsižiūrėję pastebėsime, jog mūsų pasaulyje toks statinys negali egzistuoti, ir jog autorius bando persikelti į svaiginančias erdves, kur sąvokos „viršus" ir „apačia", „dešinė" ir „kairė" nebeturi prasmės. Šis atspaudas – dailininko erdvinė meditacija, bet taip pat jis iškelia ir žiūrėtojo indėlį; bandydami išsiaiškinti numatytus daiktų ir vaizdų ryšius, pastebime jo kompozicijos paradoksus.

Nuo šio kraštutinumo naudinga grįžti prie Hogartho laikų darbo, balansuojančio ant sapnų pasaulio ribos. Piranesi, perspektyvos meistras, pasitelkė visus savo sugebėjimus, kad atspaudų serijoje apie košmariškus požeminius kalėjimus sukurtų neįtikimos ir vaiduokliškos panoramos vaizdus [208]. Ar Piranesi atspaude



209. SALOMON KLEINER. *Jojimo mokykla Vienoje.* Apie 1740

perspektyva taisyklinga, ar ne? Vos to paklausę, suprantame, jog vėl turime imtis darbo, rūšiuoti pavaizduotus daiktus ir mintyse rekonstruoti košmarišką kalėjimą. Į kur driekiasi ant skriemulio kabanti virvė? Kaip pritvirtintas pakeliamasis tiltas? Koks apačioje esančio turėklo nuolydžio kampas? Stebėdami savo bandymus perskaityti atspaudą pagal realaus pasaulio principus, imame suprasti, koks reikšmingas žiūrėtojo indėlis visų erdvinių kompozicijų skaityme. Nes visuomet galima labai paprastai sustabdyti žaidimą ir nutraukti paieškas: mintyse požeminį kalėjimą transformuokite į scenovaizdį, pavyzdžiui, *Fidelio* II veiksmo dekoracijas, ir imsite klausinėti visai ko kito. Klausime, kur prasideda tapyta širma, ir kokios formos turi būti butaforijos, kad atrodytų kaip piešinys. Akivaizdu, jog yra daugybė, turbūt net begalė atsakymų į šiuos klausimus, ir visi jie, be viso ko, priklauso nuo pasirinkto stebėjimo taško.

Jei nesiseka įsivaizduoti tokį eksperimentą, taip yra tik todėl, kad XX a. dailininkai ir scenografai paniekino iliuzijos triukus. Dabar retai patenkame į situacijas, kai akis iš tiesų apgaunama, nebent lankome Austrijos ar Bavarijos bažnyčias bei vienuolynus, dekoruotus keliaujančių iliuzionistinių efektų meistrų, *quadratisti*. Jie tuo ir užsiėmė – senus interjerus transformuodavo į pasakų rūmus, ant sienų nutapydami kolonadų alėjas, o ant lubų – grandiozinius kupolus. Įžengus į

tokią erdvę dažnai sunku suprasti, kas yra nutapyta, o kas „tikra", ir visuomet įdomu ir smagu stebėti, kaip nyksta iliuzija, kai apgauname apgaviką, radę nenumatytą jo kūrinio stebėjimo kampą.

Pasižiūrėkime į raižinį, kuris kaip tik tai ir daro [209]. Jame vaizduojama jodinėjimo mokykla XVIII a. Vienoje; akivaizdu, kad norėta pavaizduoti ją didesnę ir prabangesnę, nei buvo iš tikrųjų. Stovėdamas sode, prie kaliojo plieno vartų, lankytojas kairėje greičiausiai matytų triumfo arką su raitelio skulptūra centre. Dešinėje – rodos, gerokai į tolį nusitęsiančią kolonadą, užsibaigiančią apvaliu kiemu, kurio centre stovi obeliskas. Apsisukęs jis išvystų patį angliškąjį parką, atveriantį turbūt nemažą erdvę, kuri tęsiasi iki bosketo. Sunku įsivaizduoti, kokią keistą ir netikėtą aplinką šios dekoracijos kūrė tiems, kurie iš tiesų jodinėjo kieme.

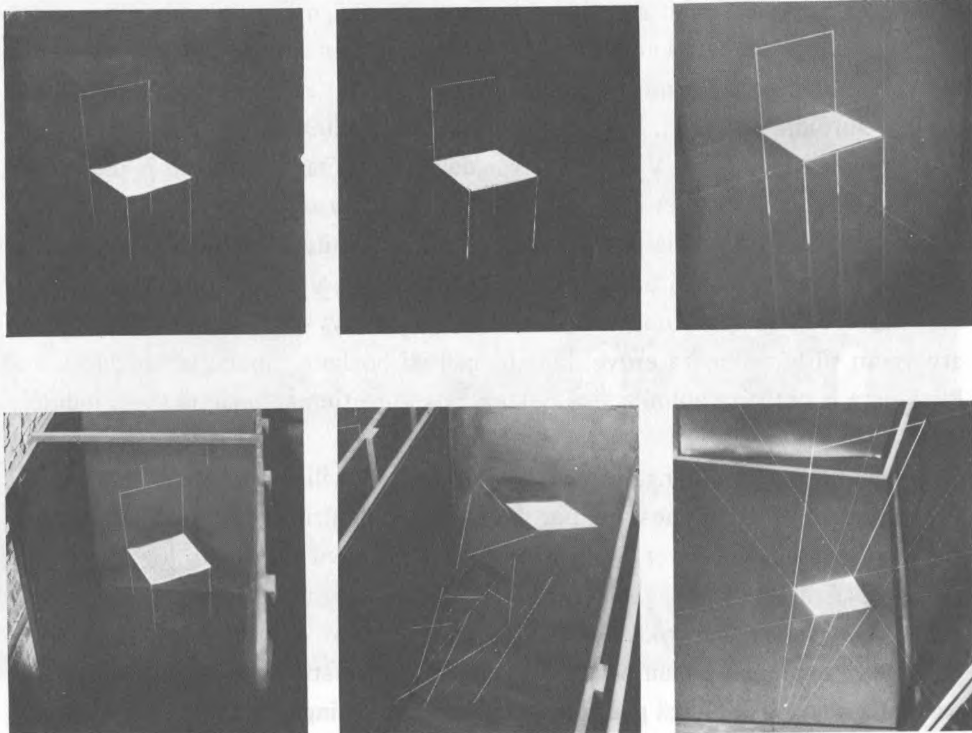
Mūsų raižinys sąmoningai išardo iliuziją, bet tokius iliuzionistinius efektus sunku reprodukuoti. Deja, mes visi per dažnai į meną žiūrime pro klaidinančią fotografijos ir skaidrių prizmę; taip seną įžvalgą, kad naivu reikalauti, jog paveikslas atrodytų tikras, pamažu keičia įsitikinimas, kad naivu manyti, jog koks nors paveikslas apskritai gali atrodyti tikras.

Šį įsitikinimą dar labiau pakurstė tam tikra sumaištis suvokimo filosofijoje ir psichologijoje, paskleidusi gandą apie kažkokį paslaptingą perspektyvos trūkumą. „Ne visada suvokiame," rašo seras Herbertas Readas, „kad XV a. išplėtota perspektyvos teorija yra mokslinė konvencija; tai – vienas iš erdvės vaizdavimo būdų, ir jis nėra absoliutus."

## III

TAD TURBŪT turime džiaugtis, kad kaip tik tada, kai kritikai ir dailės istorikai ėmė nebesugebėti rezultatyviai darbuotis šioje srityje, su moksliniu tikslumu iliuzijos ėmėsi psichologai. Būtent Adelbertas Amesas Jaunesnysis, karjerą pradėjęs kaip praktikuojantis dailininkas, laboratorijoje sukūrė eilę išradingų *trompe l'oeil* pavyzdžių, kurie padės paaiškinti, kodėl perspektyvos teorija yra išties visiškai teisinga, nors perspektyviniam piešiniui reikalingas mūsų bendradarbiavimas.

Dauguma jo atradimų buvo demonstruojami taip, kad į juos reikėjo žiūrėti pro akutę. Viename iš jų, gana sėkmingai čia pristatomame [210], pro tris akutes viena akimi matomi trys kiek toliau padėti objektai. Visi jie atrodo kaip įprastos kėdės. Bet einant ratu ir žiūrint į tuos pačius tris objektus kitu kampu paaiškėjo, jog tik vienas iš jų yra normalios formos kėdė. Dešinėje, pasirodo, yra iškreiptas, įžambus objektas, atrodantis kaip kėdė tik iš pirmojo žiūros taško; vidurinysis dar



210. *Ameso kėdžių demonstracijos*

netikėtesnis: tai – ne vientisas objektas, o įvairaus ilgio vielos, ištemptos priešais uždangą, ant kurios nupiešta tai, ką mes palaikėme kėdės sėdyne. Viena iš trijų matytų kėdžių buvo tikra, kitos dvi – iliuzija. Tiek galima lengvai suprasti iš nuotraukos. Tačiau sunku įsivaizduoti, kokia gaji yra iliuzija, kaip ji veikia mus net po to, kai išsiaiškiname apgavystę. Sugrįžę prie trijų akučių, norom nenorom vėl ją regime.

Čia svarbu išsiaiškinti, iš kur ta iliuzija kyla. Manau, ji kyla iš įsitikinimo, kad įmanoma tik viena konkrečios vizualinės kompozicijos interpretacija. Mes akli kitoms galimoms konfigūracijoms, nes tiesiog „negalime įsivaizduoti“ tokių į nieką nepanašių objektų. Mūsų patirties visatoje jie neturi pavadinimų ir vietos. Mes šį tą žinome apie kėdes, o apie susikertančių elementų raizginį – nieko. Žmogus iš Marso, besinaudojąs tokiais neįtikėtinais baldais, galbūt reaguotų priešingai. Kėdė jam visuomet sukurtų iliuziją, jog prieš akis – pažįstamas raizginys.

Vienas iš dalykų, kurį Amesas ir jo kolegos nori priversti suprasti šiomis savo demonstracijomis, yra, kaip jie tai suformulavo, kad „suvokimai nėra atskleidimai“. Tai, ką matome pro akutę, savaime ir iš karto neatskleidžia mums to, „kas ten yra“; iš tiesų, mes negalime pasakyti, „kas ten yra“; galime tik spėti, o mūsų spė-

jimą sąlygoja lūkesčiai. Kadangi atpažįstame kėdę, bet neturime patirties atpažinti susikertančių elementų raizginį, iš vieno taško atrodantį kaip kėdė, mes negalime įsivaizduoti ar išvysti kėdės kaip raizginio, o iš įvairių galimų formų visuomet pasirenkame tą, kurią žinome.

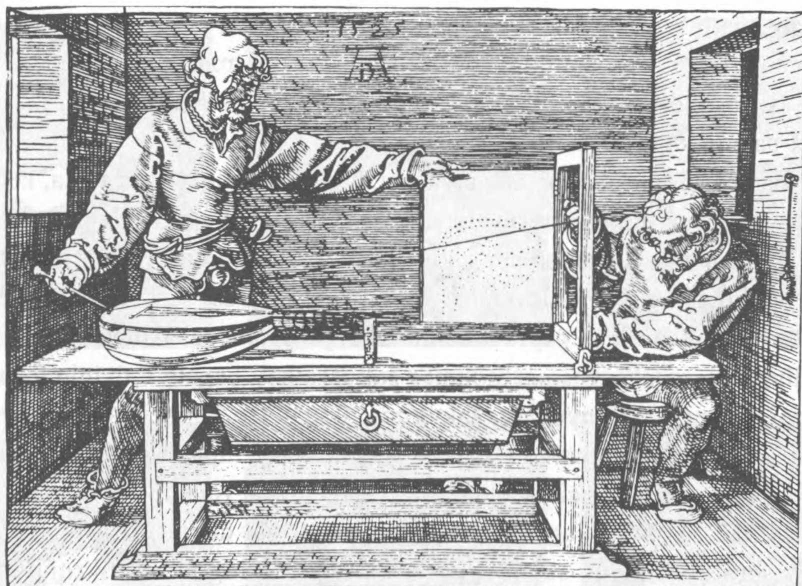
Šis pavyzdys rodo esminį visų atvaizdų dviprasmiškumą ir primena, kodėl taip retai jį suvokiame. Kaip minėjau ankstesniame skyriuje, pačios dviprasmybės pamatyti neįmanoma. Ją pastebime tik išmokę persijungti nuo vieno skaitymo prie kito ir įsitikinę, jog abi interpretacijos atvaizdui vienodai gerai tinka.

Būtent todėl žmonės paprastai sutrinka, jei jiems pasakoma, kad bet kuris taisyklingas perspektyvos perteikimas gali išreikšti begalę erdvinių formų: nemaloniai sukrečia teiginys, jog, sakykime, Canaletto Venecijos panoramos namus [162] galima įsivaizduoti stovint bet kokiu kampu ir bet kokiu atstumu nuo žiūrėtojo, jei tik susitariame, kad jie nebūtinai turi būti įprastos formos. Labai galimas daiktas, jog tik scenografas, na, gal dar judėti iliuzionistinėje scenoje įpratęs žmogus sugebėtų reikiamai persijungti ir iš tikrųjų „matyti" dviprasmybę.

Nepamirškime, jog perspektyviniams vaizdams skaityti būtinas žiūrėtojo bendradarbiavimas, taip dramatiškai patvirtintas Ameso demonstracijų, visai neprieštarauja teiginiui, kad perspektyva iš tikrųjų yra veiksmingas iliuzijas keliančių atvaizdų konstravimo metodas. Priešingai, savo eksponatus Amesas sudarinėjo griežtai laikydamasis perspektyvos teorijos, ir įrodė, jei kas tuo abejojo, jog ji tikrai padeda „apgauti akį".

## IV

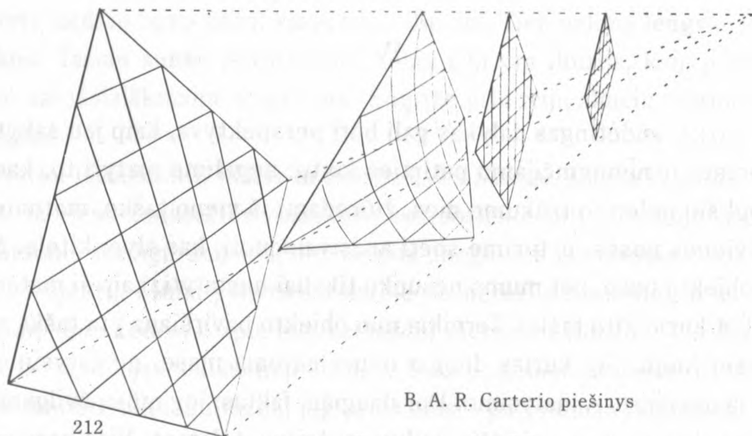
KAD IR KOKS sudėtingas dalykas gali būti perspektyva, kaip jau sakyta, ji remiasi paprastu ir nenuginčijamu patirties faktu: negalime matyti to, kas yra už kampo. Dėl šio nelemto trūkumo mes, žiūrėdami iš vieno taško, matome objektus tik iš vienos pusės, ir turime spėti ar įsivaizduoti, kas slypi kitoje. Matome tik vieną objekto pusę, bet mums nesunku tiksliai nustatyti, kaip ši matoma dalis atrodo iš bet kurio kito taško. Tereikia nuo objekto paviršiaus į tą tašką nubrėžti keletą tiesių linijų. Tų, kurias dengia nepermatoma masė, nematysime, o tas, kurios su ja nesikerta – matysime. Dar daugiau, faktas, jog mūsų žvilgsnis krinta tik tiesiomis linijomis, pagrindžia daikto mažėjimą tolstant. Visa proceso esmė meistriškai ir paprastai pavaizduota žymiame Dürerio medžio raižinyje [211]. Tiesų žvilgsnį jis vaizduoja styga ir rodo, kaip liutnia rėmuose atrodys žvelgiant tapytojo akimis, kurias reikia įsivaizduoti ten, kur styga pritvirtinta prie sienos.



211. DÜRER. *Iš „Unterweisung der Messung".* 1525

Düreris demonstruoja ir tai, kad galima sukonstruoti neribotą skaičių objektų, kurie, apžiūrimi pro akutę, atrodys identiški.

Turbūt lengviausiai tai suvoksime įsivaizdavę, jog visi šie objektai yra vielos konstrukcijos (kai kurie Ameso objektai kaip tik tokie ir buvo), arba vielos konstrukcijų seka [212]. Mūsų piešinys rodo, kad įtemptų, tikrų ar įsivaizduo-

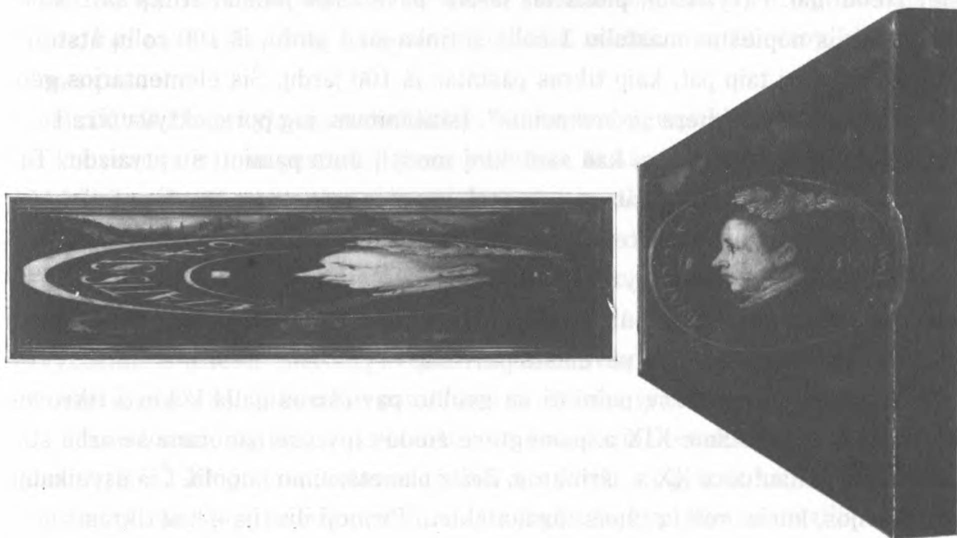



B. A. R. Carterio piešinys

tų, iš vieno taško nutiestų vielų pagalba galime suprojektuoti ir padaryti bet kiek konstrukcijų, kurios sutaps žvelgiant iš to taško ir visos, išskyrus artimiausią, bus nematomos. Panašių trikampių geometrija teigia, jog lygiagrečios konstruk-

cijos skirsis dydžiu, bet ne proporcijomis. Jei vienoje yra identiškų kvadratų serija, ji kartosis visose kitose. Skaitytojui būtų naudinga tai įsiminti, nes dauguma mano argumentų remsis kaip tik šiuo faktu. Tačiau mūsų eksperimentas rodo, kad konstrukcijos nebūtinai turi būti lygiagrečios ar statmenos centrinei žiūrėjimo ašiai. Jei mums leidžiama keisti proporcijas, galime konstruoti jas iš bet kokių įstrižų ar lenktų linijų, tėra viena sąlyga – jų mazgai (vielų susikirtimo taškai) turi likti ant išvestų tiesių „stygų“. Visos šios įstrižos konfigūracijos iš pradinio stebėjimo taško atrodys vienodai tiesios. Geometrijos taisyklės, kuriomis naudojomės kurdami savo konstrukcijas, vadinamos „perspektyvos menu“, o įstriži ir lenkti pavidalai, atitinkantys jo reikalavimus, techniškai vadinami „anamorfozėmis“.

Tokia „anamorfozė“ yra XVI a. Edwardo VI portretas [213]. Žiūrint į jį tiesiai matomas keistas pavidalas, o žiūrint iš šono, visai prie pat jo krašto, iškraipymas dingsta ir pasirodo normalus galvos atvaizdas. Ši magiška perspektyvos galia turi netikėtą privalumą: žiūrint į portretą numatytu kampu, galva atrodo stebėtinai apčiuopiama, ji tarsi išsikiša iš įstrižo pano. Priežastis – ta pati, kuri ir Ameso demonstracijos metu vietoj vielų raizginio priverčia matyti kėdę. Kadangi mums sun-



213. NEŽINOMAS DAILININKAS. *Anamorfinis Edvardo VI portretas, iš priekio ir iš šono.* 1546 (sekant Holbeinu, 1543)

ku net įsivaizduoti iškreipto profilio formą, lygiavertčią normaliam vaizdui, tai, ką matome, interpretuojame kaip lygiagrečiai akims esantį vaizdą, kaip tam tikrą iš paveikslo kylantį vaiduoklį. Iš tikrųjų Amesas, pritaikydamas šį seną anamorfozės metodą savo demonstracijomis, įrodė, kad Dürerio iliustruota perspektyvos teorija yra visiškai teisinga. Žiūrint iš fiksuoto stebėjimo taško, bet kokie per-

spektyviniai iškraipymai gali būti neatskiriami nuo normalaus vaizdo. Tad kodėl tai vadiname iškraipymu? Aišku, todėl, jog tai nėra santykinis modelis. Prisimename Platono protestą prieš skulptorių išmonę ilginti aukštai stovėsiančių skulptūrų proporcijas – tai, esą, rodo jų nesugebėjimą pavaizduoti daiktus tokius, kokie jie „iš tikrųjų yra". Kaip Platonas, mes linkę šį apibūdinimą taikyti taisyklingiems santykiniams trimačio objekto modeliams.

Visi esame matę kokių nors pastatų, tarkim, Partenono, tam tikro mastelio modelių; aplink kai kuriuos iš jų būna prismaigstyta mažų žaislinių žmogeliukų. Akivaizdu, kad jei pasilenksime ir žiūrėsime į Partenoną iš žaislinių žmogeliukų pozicijos, matysime jį tokį, kokį išvystume iš atitinkamos vietos Akropolyje. Kai režisieriams tenka rodyti nelaimes, pavyzdžiui, žemės drebėjimą, jie naudojasi šiuo dėsniu. Neįmanoma atskirti nedidelio degančio namo ar griūvančio tilto modelio nuo „tikro daikto", jei eliminuoti visi standartiniai palyginti tinkantys objektai.

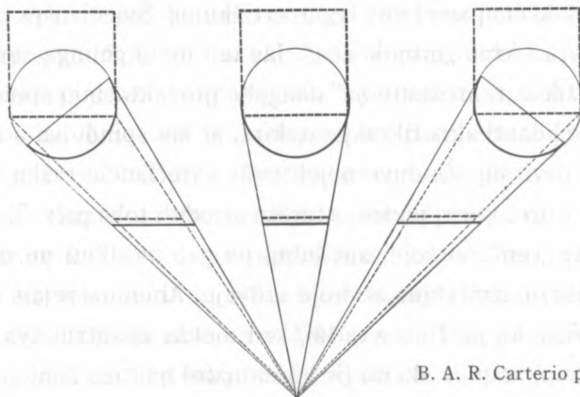
Plokščias paveikslas, be abejo, niekada negalėtų būti toks modelis. Jis gali perteikti tik dvimačius, o ne trimačius santykius. Ar dėl to jis nenaudingas kino versle? Nebūtinai. Pavyzdžiui, plokščias fasado paveikslas puikiai atliks savo vaidmenį. Jei jis nupieštas masteliu 1 colis sutinka su 1 jardu, iš 100 colių atstumo jis atrodo lygiai taip pat, kaip tikras pastatas iš 100 jardų. Šis elementarios geometrijos faktas visai nėra „konvencinis". Įsitikinimas, jog perspektyva tėra susitarimo reikalas, kilo dėl to, kad santykinį modelį imta painioti su atvaizdu. Tuo tarpu susitarimas, ir visai patogus, yra tai, jog mes mėgstame tapyti ant plokščių paviršių ir dėl to galime pateikti vien dvimačius santykinius modelius. Jei norėtume nupiešti išlenkto, pavyzdžiui, Batho mieste esančio pusmėnulio formos fasado santykinį modelį, galbūt išties patogiau būtų nepaisyti susitarimo ir vietoj plokščio pasirinkti išlenktą paveikslo paviršių.

Šio patogumo nereiktų painioti su gaubto paviršiaus galia sukurti tikrovės iliuziją, kurią patiriame XIX a. pamėgtose žiedu tapytose panoramose arba stovėdami po skliautuotu XX a. išrinktojo *Zeiss* planetariumo kupolu. Čia sąveikauja dvi iliuzijos, kurias reikia rūpestingai atskirti. Pirmoji iliuzija – kad tikrasis dangus yra kupolas arba net (nors tai ne taip akivaizdu), kad nuo kalno viršūnės atsiveria žiedinė panorama. Tikra šiose gyvenimiškose situacijose yra tai, jog panorėję galime suktis aplink ir tolimiausius regimus objektus matyti tariamai vienodu atstumu nuo mūsų. Mėgaudamiesi ta pačia laisve panoraminėje ekspozicijoje ar planetariume patiriame antrąją iliuziją – įspūdį, kad net fiksuotam žiūros taškui išlenktas paveikslas bus tikroviškesnis už plokščią. Taip nėra. Iš tiesų, remiantis planetariumo principu, galima pademonstruoti perspektyvinės

projekcijos ant plokščio paviršiaus lygiavertiškumą. Šviečiantys taškai ant planetariumo kupolo yra tikros „projekcijos". Jas ten meta galinga centre esanti lempa, kurioje žvaigždes „reprezentuoja" daugybė prožektorinių spindulių. Netoli šio aparato esanti nejudanti akis tikrai neatskirs, ar šie spinduliai atsimuša į išlenktą, ar į plokščią paviršių. Žinoma, objektyvūs šviečiančių taškų santykiai pakis, bet nejudančiam žiūrėtojui jų piešinys turėtų atrodyti toks pats. Tamsoje apie tikrą spindulių santykį „ten", viršuje, ant lubų, jis gali pasakyti ne daugiau nei apie žvaigždžių tarpusavio santykius atviroje erdvėje. Abiem atvejais santykiai be galo neapibrėžti. Visa, ką jis žino, yra tai, kad niekas nesutrukdys jam perskaityti (ir matyti) juos taip, kaip jis skaito (ir todėl mato) nakties dangų.

Tai viskas, ko gali siekti ir siekia perspektyva. Ji remiasi mūsų nesugebėjimu matyti, kas yra už kampo, todėl perspektyvinis paveikslas, priešingai nei trimatis modelis, negali egzistuoti pats savaime. Netgi dvi mūsų akys, kadangi jos žiūri į jį iš dviejų skirtingų taškų, iš tikro gali pažiūrėti, kas yra už kampo, tad jos turėtų rasti pro akutę apžiūrėti skirto pano defektą. Reikalauti, kad pakabintas ant sienos ir apžiūrimas iš bet kurio kambario taško šis pano vis dar keltų iliuziją, yra absurdas. Galbūt šiame reikalavime dar slypi pigmalioniškas noras, kad paveikslas būtų daugiau nei šešėlis, mažas, nuo žiūrėtojo nepriklausomas pasaulis.

Turbūt iš čia ir kyla neartikuliuotos idėjos, kad perspektyva yra paprasčiausia konvencija ir ji neperteikia pasaulio tokio, koks jis atrodo, šaknys. Galbūt šią mintį pagimdė noras turėti lazdą, kuria būtų galima primušti „teisingo" paveikslo pageidaujantį „miesčionį". Dar daugiau – yra faktų, liudijančių, jog perspektyvos teorija kartais duoda paradoksalių rezultatų. Vieną jų aptarinėjo Piero della Francesca ir Leonardo, parodęs, kad jei nutapysime kolonų eilę, pavyzdžiui, iš priekio matomą šventovės fasadą, šoninės kolonos bus platesnės už centrines [214]. Tačiau šio paradokso priežastis yra ne netikslūs perspektyvos dėsniai, o tai, jog paprasti geometrinės projekcijos rezultatai kartais gali būti labai netikėti. Kaip žinia, kolonos tęsiasi ir į plotį, ir į gylį, ir kaip tik tęsimasis tolyn nuo frontalios fasado plokštumos sukelia šiokią tokią anomaliją. Visa tai turėtų būti aiškiau vietoj kolonų įsivaizdavus kvadratinius piliorius, o dar aiškiau įsivaizdavus, kad jų priekinė dalis nudažyta raudonai, o šonai – žaliai. Pagal perspektyvos teoriją vienodi raudoni piliorių fasadai projekcinėje plokštumoje atrodys kaip vienodi raudoni stačiakampiai, bet jei centrinio – tiesiai prieš mus esančio – pilioriaus žalių šonų nesimatys, tai pilioriams tolstant nuo centro jų šonai platės ir žalios spalvos matysis vis daugiau. Būtent regėjimo lauke atsirandantys šonai, kurie vis platėja, paaiškina tariamą piliorių platėjimą. Jei pa-



B. A. R. Carterio piešinys

214

keisime piliorius kolonomis, teks grumtis su papildomais perspektyvinės geometrijos padariniais. Viena akimi, kaip rodo diagrama, niekada nepamatysime viso kolonos pločio, kadangi tiesių žvilgsnio linijų suformuotos liestinės liečia tuo siauresnę apskritimo dalį, kuo arčiau mes stovime. Ir atvirkščiai – kuo toliau yra kolona, tuo daugiau jos paviršiaus mes matome. Jei apžiūrimi objektai yra labai arti, šis nežymus ir netikėtas didėjimas mums atsitraukiant iš dalies kompensuoja tolstančių objektų mažėjimą. Visa tai, be abejo, šiek tiek painu; jei tai paguos skaitytoją, norėčiau išsakyti savo įsitikinimą, kad daugelis apie perspektyvą rašančių autorių šioje vietoje taip pat susipainioja, ne išimtis, žinoma, ir aš. Tačiau manau, jog iš esmės kolonų paradoksas yra labai paprastas: jis kyla dėl to, kad žiūrėtojui sunku interpretuoti į gylį besitęsiančios formos projekciją, neduodančią jokių gairių apie tos formos orientaciją. Kolonos ir sferos iš bet kurio taško atrodo taip pat, ir kaip tik todėl šios ypatingos dviprasmybės atveju dailininkui sunku perteikti tokį nediferencijuotą pavidalą.

Šiuos faktus kartą ir visiems laikams galima apibūdinti kaip „išimtis, patvirtinančias taisyklę“, nes taisyklė byloja, kad perspektyva yra iš vieno taško neatskiriamų aspektų teorija. Yra dar viena, daugiau sunkumų kelianti argumentų seka. Įrodinėjama, kad jei tiesa tai, jog vienodo dydžio daiktai tolumoje atrodo mažesni, negali tiesa būti ir tai, kad, sakykime, tam tikro mastelio rūmų fasado piešinys perteikia tikrąją jo išvaizdą. Juk fligelių langai bus labiau nutolę nuo mūsų nei centriniai. Rūmų aukštis taip pat turėtų atrodyti mažėjantis, nes fligeliai yra labiau nutolę į kairę ir į dešinę. Ar tai nereiškia, kad tikslus piešinys turėtų turėti lėtai ir neženkliai susieinančius išlinkimus? Į tai paprastai atsakoma: kas galioja rūmams, galioja ir jų atvaizdui. Jei rūmai atrodo sumažėję ir galbūt išlenkti, jų

atvaizdui, mūsų matomam tuo pačiu kampu ir dėl to atrodančiam taip pat, bus būdingi tokie pat bruožai. Todėl pro akutę matoma kompozicija gali atrodyti taisyklinga, tuo tarpu vizualiai patiriamas pasaulis bus šiek tiek kitoks, neeuklidiškas ir išlinkęs (kaip teigta), tarsi Einšteino visata.

Tačiau iš tiesų šis argumentas taip pat šiek tiek nerealus. Sėdėdamas priešais ilgą fasadą ir žiūrėdamas į jo centrą, dailininkas menkai temato fligelius, nes regos laukas, kuriame galime aiškiai atskirti formas, yra labai siauras. Taigi visą vaizdą jis apžvelgs pasukdamas galvą, o jam tik padarius tai, situacija iš esmės pasikeis. Natūralu, kad pasukus galvą į dešinę, fasado linijos, atrodo, susikirs vienaip, o pasukus į kairę – kitaip; bet norėdamas nutapyti visą vaizdą, dailininkas instinktyviai pasideda molbertą įžambiai fasadui, ir šioje naujoje situacijoje perspektyvos taisyklės reikalauja atvaizdo linijas suvesti į vieną tašką. Kitaip tariant, sukdamasis jis vieną po kito fiksuoja skirtingus objekto aspektus, besisukančius kartu su juo. Vadinamoji „išvaizda“ visada susideda iš tokios aspektų sekos, tarsi melodijos, mums leidžiančios nustatyti atstumą ir dydį; akivaizdu, jog šią melodiją gali imituoti kino kamera, bet ne tapytojas su savo molbertu. Galima suprasti dailininką, manantį, kad kreivė įtikinamiau perteiks linijų kryptis nei tiesi projekcija, tačiau kreivė tėra kompromisas, perteikiantis ne vieną, o daugiau aspektų. Nei ši, nei kuri kita sistema negali teigti vaizduojanti pasaulį tokį, „koks jis atrodo“, tačiau laikydamiesi priimtų perspektyvos normų, naudojamės apčiuopiamais, pamatuojamais santykiais. Jei tartume, jog minėtos mūsų vielinės konstrukcijos ar grotelės [212] yra lygiagrečios, jų langeliai sutaptų, jų santykiai būtų vienodi, ir žiūrint iš tam tikro taško, jos persidengtų. Ir Ameso demonstracijos patvirtina tai, kad tik nuo mūsų priklauso, kurią iš suklasifikuotų ir mažėjimo tvarka išdėstytų formų vadinsime „realia“ konstrukcija, o kurias – jos „atvaizdais“, nors dėl akivaizdžių priežasčių esame įpratę tolimiausią formą laikyti „motyvu“, o visas kitas – jos „atvaizdais“ iš tam tikro taško.

Negalima griežtai tvirtinti, jog perspektyvos tikslas yra visiškas tapatumas: ji greičiau siekia, kad atvaizdas atrodytų kaip objektas, o objektas – kaip atvaizdas. Pasiekusi savo tikslą, ji nuolankiai pasišalina. Perspektyva nesiskelbia parodysianti, kokie mums atrodo daiktai, nes sunku suprasti, ką tokia pretenzija turėtų reikšti. Jei iš tam tikro taško dvi konstrukcijos iš tiesų yra neatskiriamos, tą patį galima pasakyti ir apie visas kitas tas pačias sąlygas atitinkančias konstrukcijas. Jei vienos jų linijos tiesios, tokios bus ir visų kitų. Šioje sekoje nėra vietos kokiai nors pirminei konstrukcijai, perteikiančiai mums formą, kuria visos kitos „mums pasirodo“.

Tą pirminę konstrukciją norisi sutapatinti su vadinamąja „stimulų struktūra“, tikrais linijų santykiais tinklainėje: faktas, kad tinklainė yra išgaubta, iš tiesų dažnai minimas diskusijose šia tema. Tačiau psichologai vis aktyviau įspėja neskubėti tapatinti. Mes juk niekada neišvysime savo tinklainių.

V

KAIP TIK dėl šios priežasties, manau, regėjimo psichologija ir net fenomenologinė savistaba tapo tikru dailės studento miražu. Visai gali būti, kad iš labai arti įtempta styga „atrodo išlinkusi“, tačiau šiam teiginiui, kaip ir visų iliuzijų aprašymams, galime suteikti tik pažodinę teiginio „ji atrodo kaip išlinkusi styga“ reikšmę. Žiūrėdami į stygą iš labai arti, vertiname netiksliai ir galime padaryti klaidą. Tačiau teiginys, jog visos tiesios linijos mūsų regėjimo lauke atrodo išlinkę, man sukelia daug daugiau abejonių. Iš jo sektų, kad visos tiesios stygos atrodo kaip išlinkusios stygos, tačiau akivaizdu, jog taip nėra. Turbūt svarbiausias kreivalinijinio pasaulio teigimo argumentas kilęs iš architektūros, o ne iš tapybos. Manoma, jog statydami savo šventyklas graikai taikė vadinamuosius nukrypimo nuo stačiakampių formų „patobulinimus“, norėdami ištaisyti regos iškraipymus. Tačiau jei tiesų pastatą skiriame nuo išlenkto, šis argumentas nebetenka prasmės. Bet kokiu atveju tai nesusiję su tapytoju, nes jei jis nutapė išlinkimus, mes juos matysime tik dar labiau išlenktus.

Leonardo vadino veidrodį „tapytojo mokytoju“, ir veidrodis iš tikrųjų gali padėti mums išsiaiškinti šį plačiai diskutuojamą klausimą. Paimkime bet kokį stačiakampį kišeninį veidrodėlį ir laikykime jį taip, kad kurių nors tiesių pastato stogo ar sienos linijų atspindys beveik sutaptų su veidrodžio briauna. Nesunku bus jas sutapatinti, ir pamatysime, jog pastato kraštinės atspindys ir veidrodžio briauna visiškai atitinka vienas kitą. Be abejo, galima sakyti, kad toks įspūdis kyla dėl to, jog ir pastatas, ir veidrodis mums atrodo išlenkti. Tačiau dabar mums aišku, kodėl šis paaiškinimas nieko neduoda. Kaip minėta, patirties požiūriu suvokimas „yra skirtumų, santykių, struktūrų ir reikšmių stebėjimo sinonimas“. Mintis, kad pasaulis iš tikrųjų yra išlenktas ir toks turėtų būti vaizduojamas, yra ne ką geresnė už seną teiginį, jog „iš tikrųjų“ mes pasaulį matome dvigubą ir aukštyn kojomis.

VI

TURBŪT skaitytojui jau ėmė svaigti galva ir kilo įtarimas, kad artėjame prie neišmatuotos bedugnės, grasinančios praryti visus psichologinius ir filosofinius „tikrai tikro“ tyrinėjimus. Tačiau jei tvirtai laikysimės savo temos turėklų – žiūrėtojo indėlio skaitant ir interpretuojant atvaizdus – galbūt galėsime akimirksnį žvilgtelėti žemyn.

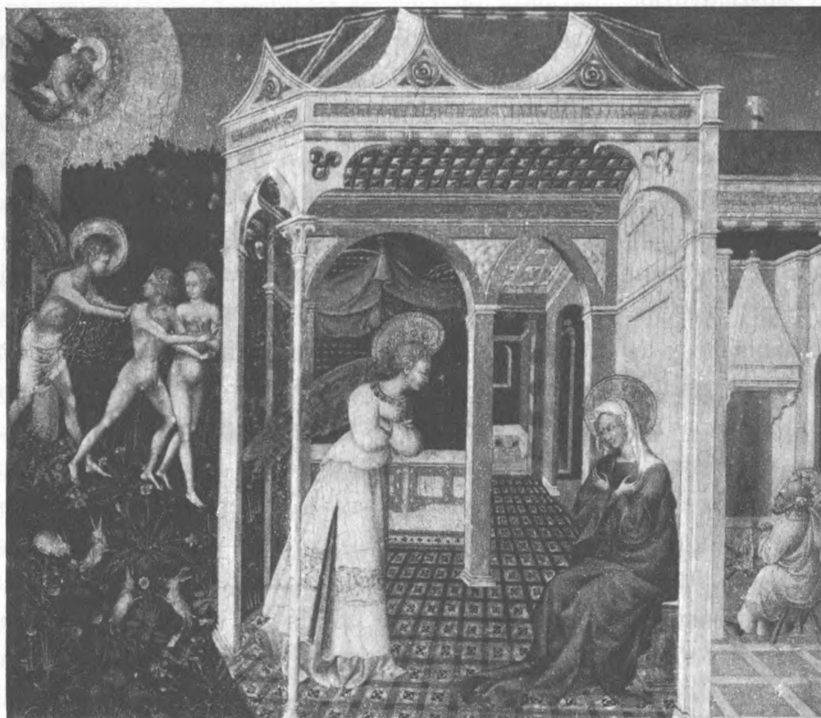
Prisiminkime, jog ekskursu apie perspektyvą siekiau dviprasmybės problemą atskirti nuo įvairių netikrų problemų. Amesas parodė, kad perspektyva „veikia“, tačiau tai negali paaiškinti, kodėl vieną iš daugelio galimų variantų mes pasirenkame kaip „tikrą“.

Šio klausimo prigimtį geriausia atskleisti pasitelkus plačiai žinomą vizualinę dviprasmybę, vadinamąjį „dydžio-atstumo santykį“. Graikai ir arabai žinojo tai, ką greičiausiai pastebi ir daugelis jūrininkų bei medžiotojų: neturėdami papildomų gairių ir nežinodami, kiek objektas nutolęs, negalime pasakyti, kokio jis dydžio, ir atvirkščiai. Visai neseniai šį keblumą dramatiškai patvirtino grupė batiskafu nardžiusių tyrinėtojų, prisipažinusių, jog jie nesugebėjo įvertinti gelmėse matytų nežinomų padarų dydžio.

Amesas naudojosi šia žinojimo ir nuotolio vertinimo tarpusavio priklausomybe, pro akutę savo lankytojams rodydamas padidintus arba sumažintus gerai žinomų objektų, pavyzdžiui, rankinio laikrodžio ar kortų, atvaizdus. Jis sulaukė numatytos reakcijos: buvo nuspręsta, kad didelis rankinis laikrodis yra normalaus dydžio, tik labai arti; buvo manoma, jog mažas rankinis laikrodis yra gerokai toliau, nei jis buvo iš tikrųjų. Ši patirtis įdomi ne todėl, kad parodo kaip lengva apgauti žmogų, o todėl, kad net įsisąmoninta dviprasmybė neatbaido nuo spėlionių. Priešingai, žiūrint pro akutę įprotis ar instinktas skubiai daryti išvadas dar labiau suaktyvėja. Mes visuomet matysime nutolusį objektą, ir niekuomet nematysime kokio nors neaiškaus pavidalo. Daugiausia, ką galime padaryti – persijungti nuo vieno skaitymo prie kito, išbandyti įvairias interpretacijas, bet Ameso demonstracija patvirtina mūsų ankstesnio skyriaus išvadą: dviprasmybės kaip tokios pagauti neįmanoma. Ameso mokiniai vadina šį reiškinį „ten – tai“ [„thereness – thatness“] patirtimi; suvokti – reiškia spėti iš ko nors, esančio kur nors, ir šis poreikis mus veikia net tada, kai susiduriame su abstrakčiais pavidalais, kai trūksta ankstesnės patirties. Matydami, pavyzdžiui, skritulį, mes puikiai žinome, kad jis gali būti arba gana didelis ir toli, arba mažas ir arti. Galbūt mums bus protingai priminta, jog tai gali būti pakreipta elipsė ar dar kokios nors kitos formos, tačiau pamatyti visų nesuskaičiuojamų galimybių negalime; skritulys mums atrodys kaip objektas, nors kaip suvokimo studentai galbūt suprasime, kad kitas žmogus gali spėti kitaip.

Reikia tai išbandyti patiems, kad suvoktume, kokia efemeriška yra „išvaizdos" be objekto idėja. Stimulo psichologijos mokykla ir fenomenologai skritulio „išvaizdą" stimuliuojančią struktūrą laikė vieninteliu iš tikrųjų „patiriamu" dalyku, visa kita vadindami samprotavimais ir interpretacijomis. Tai skamba kaip įtikinamas regos aprašymas, bet neatitinka praktinės mūsų patirties. Prieš interpretuodami spalvines dėmes mes nestebime jų išvaizdos. Kaip minėta, suvokimas yra subjekto–predikato pobūdžio. Matyti – reiškia matyti „kažką tenai". Net tada, kai tinklainė išties yra vienintelis veikėjas, „povaizdžio" ar kitu panašiu atveju, mes vis tiek projektuojame spalvines dėmes į erdvę.

Kaip matysime, visa tai tarsi paaiškina, kodėl sunku įgyvendinti norą užfiksuoti „išvaizdą" drobėje. Išreikštas tokia apibendrinta forma, šis noras yra neįgyvendinamas. Mūsų galioje yra pasistatyti molbertą ir spręsti konkrečią problemą – stengtis pavaizduoti objektą drobėje taip, kaip jis atrodo tolumoje, tuo pat metu puikiai žinant (bet visai dėl to nesirūpinant), kad taip darant jis neišvengiamai atrodys ir kaip daugybė nerealių objektų. Nenuostabu, jog turime turėti šio derinimo proceso išeities tašką, kokį nors žmogaus dirbinį, kurį galėtume palyginti su



215. GIOVANNI DI PAOLO. *Apreiškimas*. Apie 1440—1445

objektu, o tada jį modifikuoti, priartinti prie objekto išvaizdos ir sutapatinti su juo. Teiginys „Iš čia, kur stoviu, šis paveikslas atrodo kaip ta pilis“ yra įmanomas; kartais net galima jį patikrinti. Bendras teiginys „Šis paveikslas reprezentuoja tikrovę tokią, kokia ji man atrodo“, be abejo, gali būti nuoširdus, tačiau, griežtai tariant, jis nieko nereiškia. Naudos iš jo tiek, kiek iš ginčo dėl to, į ką labiau panašus mėnulis – į šešių pensų ar į pusės kronos monetą. Kad ir kaip sunku atsakyti į šį klausimą, vaikai ir toliau piešia mėnulį. Kol jis atpažįstamas piešinio pasaulyje, nekyla jokių sunkumų. Visa, ko man reikia interpretuojant tokį piešinį – konteksto gairių, pagal kurias suprasiu, jog mėnulis yra tinkamas spėjimas.

## VII

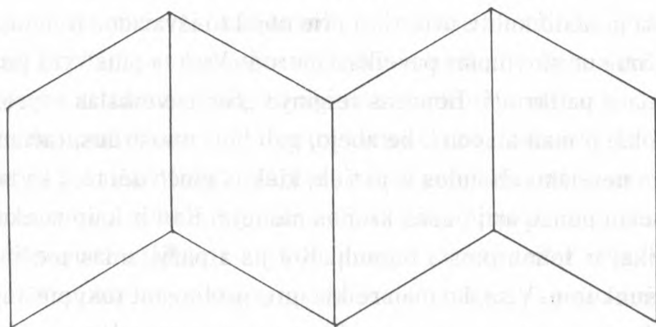
ATRODO, kad grįžome į ten, kur buvome ankstesnio skyriaus pabaigoje. Dailės iliuzijos suponuoja atpažinimą; kartojant Philostrato frazę, „Niekas negali suvokti nupiešto žirgo ar jaučio, jei nežino, kaip šie padarai atrodo.“ Daugelį meno teorijų į liūną nuvedusi klaida glūdi įsitikinime, jog turi egzistuoti „išvaizdos“ ar net „erdvės“ vaizdavimo būdas.

Žinios arba, tiksliau, spėjimai, leidžia mums suvokti, kad daugybėje paveikslų nutapyti maži arkliai ar jaučiai yra toli. Tad neveltui įtikinamiausios iliuzijos gimsta tada, kai perspektyva pasikliauna kuriais nors įsišaknijusiais žiūrėtojo lūkesčiais ir prielaidomis. Iliuzionistinė baroko lubų ar sienų tapyba yra tokia įtaigi, nes ji

"IT TAKES THE BREATH AWAY!" —Times
"★★★★!" —News
WINDJAMMER
Louis de Rochemont's first production in
CINEMIRACLE
Wed. Mats. $1.75, $2.00, $2.50. Eves., Sat., Sun. Mats. $2.50, $3.00, $3.50. Eves. 8:30 P.M., Sun. Eve. 8:00. Mats. Wed., Sat., Sun. & Hols. 2:30
World-Famous
ROXY
50th St. & 7th Ave. · CI 7 6000
EXTRA! SPECIAL PERFORMANCE!
SATURDAY MORNING 10:30 A.M.

216

vaizduoja tai, kas išties galėtų būti tikra. Dekoratoriai kaip įmanydami stengėsi nutrinti ribą tarp tvirto mūro ir plokščios tapybos, mes tai tęsiame vieną interpretuodami pagal kito principus. Dėl panašių priežasčių renesanso dailininkai gylį mėgo perteikti plytelėmis dengtais grindiniais [215]. Kadangi turime manyti, kad

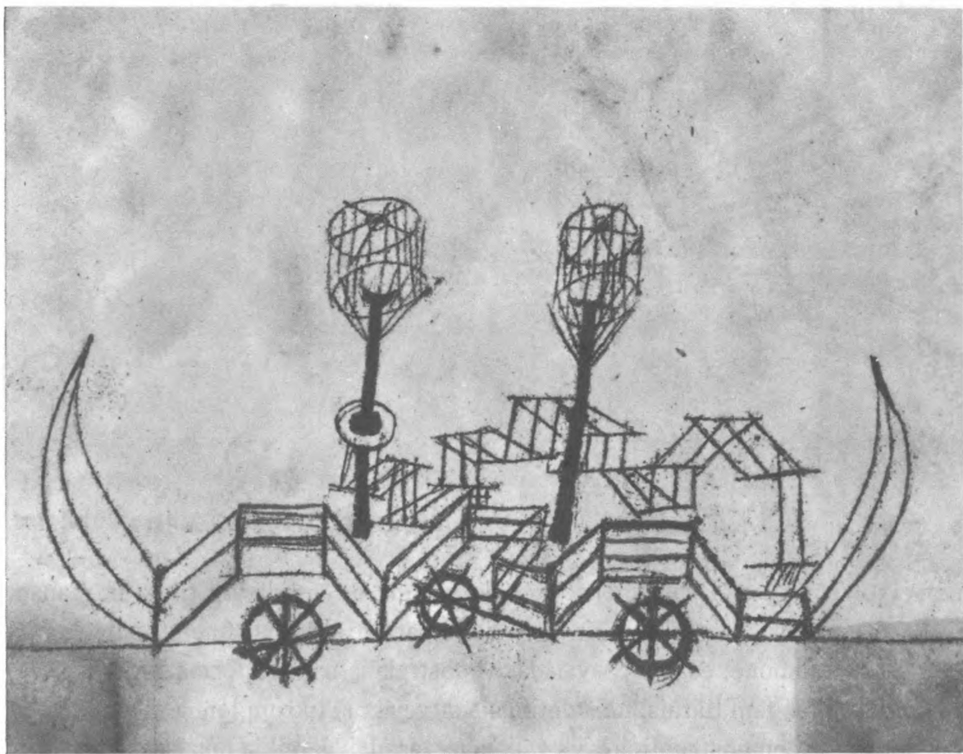


217

grindinys – horizontalus, o plytelės – vienodo dydžio, tolygų jų mažėjimą būtinai laikome tolimu. Bet čia, kaip visada, gylio įspūdis visiškai priklauso nuo mūsų indėlio, mūsų prielaidų, kurias retai įsisąmoniname. Panašiai norėdami sukelti gilyn sukomponuotų arba iš gilumos agresyviai į mus skriejančių raidžių ar žodžių įspūdį, mūsų normalaus šrifto laukimu naudojasi šiuolaikiniai plakatų dailininkai [216]. To, kas nežino rašymo konvencijų, jų efektai visai neveiktų.

Dabar reikia perspėti skaitytoją, jog čia nagrinėjamus argumentus priimtų ne visos psichologijos mokyklos. Geštaltinė mokykla nepripažintų nė vieno. Šio įtakingo judėjimo pionieriai stengiasi iki minimumo sumažinti mokymosi ir patirties vaidmenį suvokime. Jie mano, kad neįveikiamas mūsų polinkis matyti grindinio plyteles ar raides kaip taisyklingus elementus erdvėje, o ne kaip netaisyklingus plokštumoje, yra per daug universalus, per daug įtikinamas, kad būtų aiškinamas išmokimu. Todėl jie postuluoja įgimtą mūsų smegenų polinkį. Jų teorija koncentruojasi ties sensorinių darinių komponentais, ką nors regint veikiančiais smegenų žievę. Kaip tik šie komponentai, jų teigimu, yra linkę į paprastumą bei pusiausvyrą; jie ir lemia tai, kad mes geriau suvokiame geometriškai paprastas ir rišlias formas. Horizontalus, vienodais elementais padengtas grindinys yra paprastesnis už sudėtingą rombų raštą vertikalioje plokštumoje, todėl mes ir matome horizontalias, iš vienodų elementų sudarytas grindis.

Norėdami pagrįsti savo požiūrį, geštalto psichologai mėgsta pateikti pavyzdžių, rodančių, kad mes renkamės paprastas konfigūracijas net ir tada, kai neturime jokios tokių formų patirties. Akivaizdžiausias pavyzdys – rombų raštas [217]. Dauguma mūsų supras jį kaip taisyklingų kvadratų zigzagą, o ne kaip rombų grandinę. Dar daugiau, iš taisyklingų elementų sudurtą juostą galima skaityti dviem būdais, ir pasirenkami jie, tiesą sakant, beveik atsitiktinai. Mes galime matyti ją prasidedančią toliau arba arčiau mūsų. Mes nesunkiai galime perversti ją iš vienos padėties į kitą. Bet kad ir kaip stengtumėmės, negalime matyti ar įsivaizduoti daugybės netaisyklingų formų, kokių būtų bet kurią tarpinę poziciją atitinkantys

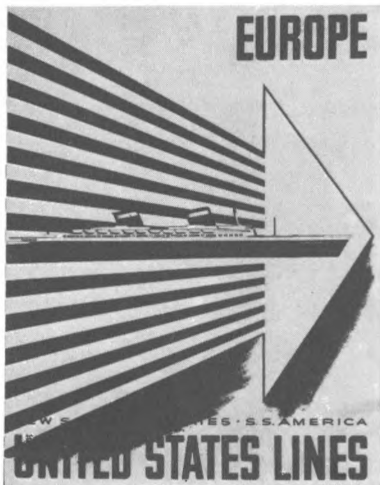


218. KLEE. *Senas garlaivis*. 1922. Akvarelė

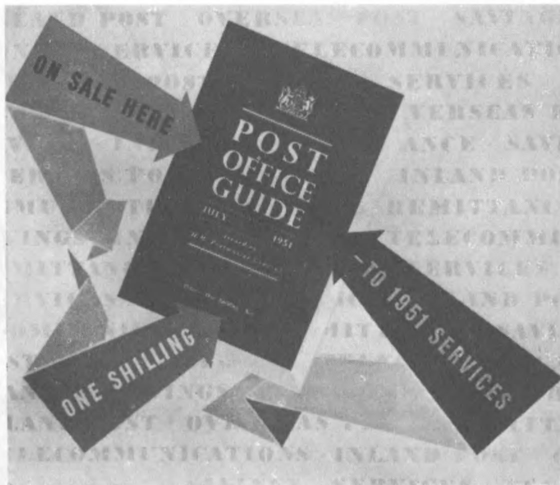
rombai, nors protas ir matematika tikina, jog turi egzistuoti ir gali būti aptarta begalė tokių netaisyklingų formų.

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad šie atradimai puikiai tinka paveikslų skaitymui. Pasižiūrėkime į vieną Klee fantaziją, *Seną garlaivį* [218]. Tokio laivo niekada nesame matę, ir skaitydami atvaizdą negalime vadovautis jokia patirtimi. Tačiau neabejotinai matysime jį kaip trimatę konstrukciją. Tik pabandę įsivaizduoti sukiužusį laivą, pastebėsime keleto skaitymo būdų galimybę. Virš šturvalų esančios tvorelės gali tolti arba artėti, ir kaip tik ši dviprasmybė sukelia supimosi įspūdį, kurio didysis formų tyrinėtojas Klee, be abejo, ir siekė.

Tikiuosi, jog iš pavyzdžio aiškėja, kad geštalto psichologų iškeltas klausimas dailės srityje nėra vien teorinis. Kadangi dailė jau pakėlė inkarą ir ruošiasi palikti regimojo pasaulio uostą, klausimas, kaip priversti žiūrėtoją bet kokią formų kompoziciją matyti vienaip, o ne kitaip, pasidarė lemiamas. Iš tiesų dailininkai ir kritikai retai susimąsto, kas statoma ant kortos. Kalbant apie šiuos dalykus labai lengva susipainioti. Mūsų nesugebėjimas pastebėti dviprasmybę dažnai apsaugo mus nuo žinojimo, kad „grynosios“ formos atveria begalės erdvinių skaitymų galimybę. Nepaisant to, formų ir spalvų dinamika kelia vis didesnį susidomėjimą, ir būtų patogu žinoti, jog abstrakčiame kontekste taip pat galima nedviprasmiškai




219. LESTER BEALE. *Plakatas*. 1952




220. ALICK KNIGHT. *Plakatas*. 1952

perteikti trimates formas. Tačiau tai, kas patogu, ne visada yra tikra, ir, manau, reikia atlikti dar daug tyrimų, kad galėtume patvirtinti arba paneigti subjektyvią dailininko nuomonę, esą jis „pavaizdavo“ abstrakčią trimatę formą. Nors paprastumo kriterijus tam tikrais, nesudėtingais, atvejais iš tikrųjų lemia mūsų suvokimą, lengva pademonstruoti, jog jis galioja ne visada. Nereikia nė abstraktaus meno pavyzdžių. Bet kuris medžio atvaizdas daugiau ar mažiau iškelia šią dilemą. Grįžkime prie Hobbemos *Kaimo su vandens malūnu* [30]. Ar daug galime pasakyti apie ten nutapytų medžių šakų erdvinius santykius? Tačiau aš vis dėlto tvirtinu, kad tolimi medžiai neatrodo mums plokšti – paprastai mes priimame bet kurį piešinį atitinkantį skaitymą ir retai pastebime jo dviprasmybes. Norint sužinoti skirtingus to paties piešinio skaitymo variantus tektų prašyti žiūrovų padaryti vielinius nutapytų medžių modelius.

Galbūt keletas paprastų plakatų išryškins šias prieštaringas nuomones. Pažiūrėkime į efektingą Jungtinių Valstijų vandens transporto plakato dizainą [219]. Nors niekas niekada nematė tokio vaizdo, dauguma, manau, įsitikinę jį skaito kaip rodyklę, nukreiptą įstrižai tolyn, skersai Atlanto. Toks skaitymas atitinka geštalto psichologų lūkesčius, nes patenkina paprastumo kriterijų. Mes nutariame, kad rodyklės linijos lygiagrečios ir todėl jų susiliejimą į vieną tašką laikome tolimu. Mums sakoma, jog tokia mūsų reakcija yra tokia pamatinė, kad nelieka vietos nei prielaidoms, nei interpretacijoms. Bet šį aiškinimą griauna paprastas *Pašto vadovo* plakatas [220]. Paprastumo kriterijus mus verstų raides ant rodyklių laikyti vienodomis, o rodykles – lygiagrečiomis knygai. Abejoju, ar daug skaitytojų supras kompoziciją būtent taip. Kontekstas per daug aiškiai by-

loja, kad rodyklės turėtų būti nukreiptos į knygą, panašiai kaip ankstesniojo plakato rodyklė nukreipta į kitą vandenyno krantą. Bet vos priėmę šį skaitymą, pasigendame kokios nors nuorodos apie tikslią rodyklių kryptį. Akivaizdu, jog derėtų įsivaizduoti jas siaurėjančias smaigalio link, taigi paprastumo kriterijus čia negalioja. Tačiau, kaip visada, plakatas neliks be interpretacijos; greičiausiai atsitiktinai pasirinksime bet kurį, situacijos gairėms neprieštaraujantį skaitymą, ir pasitenkinsime kokių nors vitrinoje išdėstytų kartoninių rodyklių atvaizdu. Greičiausiai nedaugelis mačiusiųjų šį plakatą kada nors tarpusavyje lygins savo įspūdžius ir supras, kad jų patirtos iliuzijos skiriasi, nes kiekvienas plakatui suteikė skirtingą „erdvės kiekį".

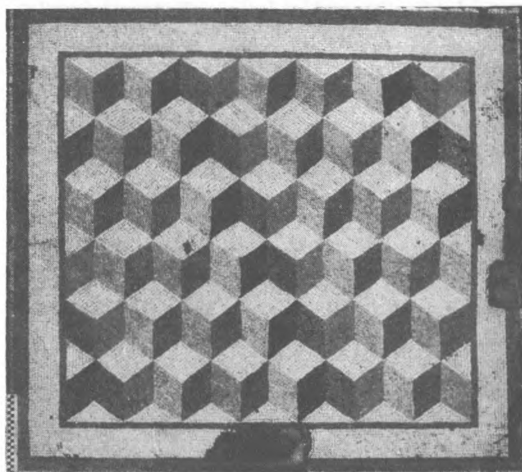



221. WALTER HOFMANN. *Plakatas*. 1951

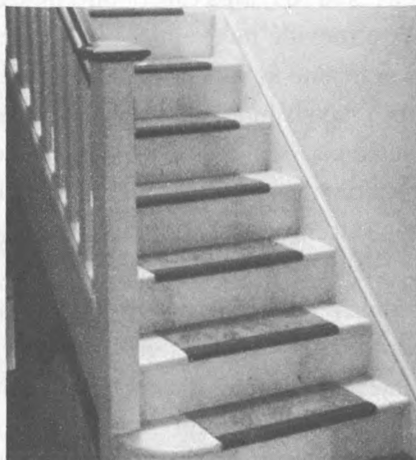
VIII

KUO SKIRIASI Grazo prekybos mugės plakatas [221], kuriame taip pat vaizduojama niekam nematyta nusmailinta forma? Vien iškelti tokį klausimą reiškia pagaliau priminti skaitytojui, kaip smarkiai mes supaprastinome problemą, kalbėdami apie erdvės perteikimą ir neatsižvelgdami į modeliavimą, tai yra į šviesos ir šešėlio perteikimą. Šviesa ir šešėlis Vakarų dailininkams tapo priemone, įgalinusia smarkiai sumažinti iš vienos pusės matomos formos dviprasmiškumą. Didysis empirikas Hogarthas, taip sąmojingai atskleidęs „klaidingos perspektyvos" efektus, pavydėtinai sklandžiai aiškino, ką jis vadina „tolstančiu šešėliu": „Norint parodyti, kiek objektas ar kokios nors jo dalys yra nutolę ar atsitraukę nuo akies, jis toks pat svarbus instrumentas, kaip ir viename taške susikertančios linijos; be jo grindys ar horizontali plokštuma dažnai, atrodo, stovi tarsi siena. Ir nepaisant visų kitų būdų, kuriais nustatome, kiek daiktai nuo mūsų nutolę, dažnai akis apsigauna dėl tokio šešėlio trūkumo: jei šviesa ant daiktų krinta taip, kad šio laipsniškai kintančio šešėlio nesimato, susipainioja ne tik erdvės, bet ir apvalūs daiktai atrodo plokšti, o plokšti – apvalūs."

Hogarthas žinojo, jog šešėlis turi lemiamą reikšmę tik ten, kur jis išryškina perspektyvą, „taip jie kartu užbaigia bendrą tolinimo misiją, kurios nė vienas iš jų atskirai neįstengtų atlikti." Tačiau jis žinojo ir tai, kad tam tikrais atvejais ir abi šios priemonės negali eliminuoti dviprasmybės, jei joms nepadeda trečioji, „refleksai": „Norėdamas įsitikinti, jog išgaubtas ir įdubęs paviršius atrodo taip pat,



222. *Grindų mozaika iš Antiochijos*



223

jeigu ant pirmojo nekrinta refleksas, stebėk puscilindrį ir lovelį, arba griovelį karnize, suglaustus šonais ir apšviestus frontaliai, ir pamatysi, kad kiekvienas jų, pagal vaizduotės įgeidžius, pakaitomis atrodys arba įdubęs, arba išgaubtas."

Galbūt Platonas galvojo apie tą pačią dviprasmybę sakydamas, jog „tie patys daiktai, jei žiūri į juos panardintus į vandenį arba išimtus iš vandens, atrodo tiesūs arba laužti, įgaubti arba išgaubti, nes jų spalvos apgauna akį – aišku, kad visa ši sumaištis būdinga mūsų sielai."* Šiaip ar taip, klasikinės antikos dailininkai turėjo žinoti, kad net stebėdami šešėliuotus objektus, mes sugebame, „pagal vaizduotės įgeidžius", persijungti nuo vieno skaitymo prie kito, nes sienas ir grindis jie puošė nuostabiausiais tokio tipo ornamentais – reversinių kubų ornamentais [222]. Kiekvieną jo elementą galime skaityti kaip pilnavidurį kubą, apšviestą iš viršaus, arba kaip tuščiavidurį kubą, apšviestą iš apačios.

Šį efektą įmanoma pamėgdžioti laiptų nuotraukoje [223]. Kantrus stebėtojas pamatys, kad ją galima perskaityti trimis skirtingais būdais. Pirma yra akivaizdžiausia (ir teisinga) versija, kur žiūrovas įsivaizduoja lipąs laiptais į mansardą, kaire ranka laikydamasis už turėklo, ir ant pakopas saugančio tamsaus linoleumo matydamas iš viršaus krintančią šviesą. Jei jis apvers knygą ir sugebės pamiršti ankstesnį skaitymą, dar kartą išvys į viršų vedančius laiptus, vėl iš viršaus krintančią šviesą ir kaip dera paklotą linoleumą. Bet yra ir trečia galimybė: įsivaizduokime, kad linoleumas stovi stačias, o šešėlyje esančios statmenos pakopų dalys yra pakopos, į kurias mes žiūrime iš viršaus, tuo tarpu šviesa sklinda iš apačios. Uždengus turėklus ir matant tik dalį atvaizdo daug lengviau pereiti nuo vieno skai-

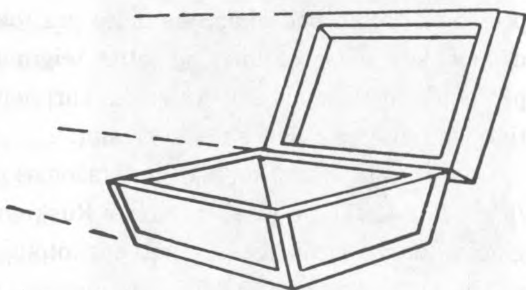
*Platonas, *Valstybė*, X; vertė Jonas Dumčius, Vilnius, Mintis, 1981

tymo prie kito. Ir aišku, kodėl – kuo daugiau informacijos apie erdvę turime, tuo sunkiau priimti alternatyvų skaitymą. Logiškumo testo įtampa auga. Tai primena pastangas išsiaiškinti sudėtingą Piranesi atspaudo erdvinę kompoziciją ir savo interpretaciją vertinti „galimų pasaulių“ patirties pagrindu. Po truputį darosi vis aiškiau, kad šie testai remiasi, anot Hogartho, „bendros misijos užbaigimu“, darnia skaitymo gairių sąveika.

## IX

SVARBU prisiminti šiuos elementarius suvokimo psichologijos faktus, jeigu mes, kaip istorikai, stengiamės suprasti, su kuo susijęs iliuzionistinės dailės atsiradimas. Nei perspektyvos išradimo, nei šviesos ir šešėlio modeliavimo tobulėjimo neužtenka, kad būtų įmanoma sukurti nedviprasmišką, lengvai skaitomą regimojo pasaulio atvaizdą. Būdami įpratę skaityti natūralistinius atvaizdus, retai įvertiname minėtos sąveikos rolę; mus visai patenkina kontūriniai piešiniai, kuriuos teisingai skaitome pritaikydami vien paprastumo kriterijų. Tačiau sunkumai, kuriuos patiria kitų kultūrų atstovai, skatina stabtelėti prieš paskelbiant mūsų skaitymą automatišku.

Šio amžiaus pradžioje į Europą atvyko japonų dailininkas Yoshio Markino. Savo vaikystės prisiminimuose (kuriuos gana žiaurūs leidėjai publikavo netaisę kalbos) jis rašo:



224

„Apie perspektyvą aš žinau istoriją, nutikusią mano tėvui. Kai pradinėje mokykloje gavau piešimo vadovėlį, jame buvo perspektyviškai taisyklingai nupiešta kvadratinė dėžutė. Tėvas pamatė ją ir tarė: ‘Ką? Ši dėžutė, be abejo, nėra kvadratinė, ji man atrodo labai kreiva.’ Maždaug po devynerių metų jis vartė tą pačią knygą, pasišaukė mane ir pasakė: ‘Kaip keista! Tu žinai, anksčiau aš maniau, kad ta dėžutė kreiva, o dabar matau, kad ji visiškai taisyklinga. (...) Šis pavyzdys rodo, jog jei žmogus nežino gamtos dėsnių, visai taisyklingas daiktas jam atrodo visai klaidingas. Dėl to ir sakau, kad jums reikia mokslinio išsilavinimo, nors jis gali pasirodyti ir nemalonus, ir nederėtų remtis vien intuicija, nes tai – labai pavojinga.“ Kaip matėme, „mokslinis išsilavinimas“ iš tikrųjų byloja ką kita. Pagal perspektyvos taisykles

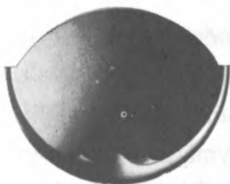

225. CATLIN. *Mažasis Lokys*. Apie 1838

nupiešta dėžutė be šešėlių, kurią greičiausiai matė dailininko tėvas sūnaus piešimo vadovėlyje, be abejo, buvo taisyklinga stačiakampės formos projekcija [224]. Ji gali priminti tokią formą, bet nebūtinai. Kaip liudija Ameso polemika ir perspektyvos teorija, yra begalė kreivų dėžučių, kurios gali atrodyti taip pat. Taigi Markino tėvas abu kartus buvo teisus: manydamas, kaip japonas, kad piešinyje vaizduojama kreiva dėžutė, ir vėliau, išmokęs atmesti tokį neįtikimą pažangaus piešimo vadovėlio skaitymą.

Teisinga tokių avarijų, vykstančių kelyje tarp dailininko ir žiūrėtojo, interpretacija, be abejo, turi lemiamą reikšmę visai kintančių dailės konvencijų problematikai. Kaip ir visi kiti XIX a. teoretikai, Ruskinas šiuos sunkumus traktavo kaip įrodymą, jog neišlavintoms juslėms „gamtos tiesa neįžvelgiama".

„Kinams, naivuoliams visose srityse, geras perspektyvinis piešinys atrodo toks pat netaisyklingas, koks mums atrodo jų plokščias ornamentas, arba juos stebina keisti, iki taško susiaurėjantys pastatai. Ir visi ankstyvieji tautų ar asmenybių darbai, stokodami *šešėlio,* rodo, kad ieškant tiesos mažai tegalima pasikliauti žinių neišlavinta akimi. Skvarbi indėno akis, net sumintuose lapuose be vargo pastebinti priešo ar grobio pėdsakus, vis dėlto yra tokia buka šešėlio sukeliamiems įspūdžiams, kad ponas Catlinas, jo paties teigimu, buvo patekęs į didelį pavojų, nutapęs portretą pusiau apšviestu veidu, kurį neišlavinti stebėtojai įsivaizdavo ir tvirtino supratą kaip pusės veido piešinį."

Ir pats Catlino pasakojimas, ir aprašomas portretas, tebesaugomas *Smithsonian Institution* [225], ne visai patvirtina Ruskino žodžius. Tiesa, jog tarp indėnų kilo ginčas, liūdnai pasibaigęs Catlino pozuotojui, „Mažajam Lokiui", kai vienas indėnas pareiškė, kad baltojo dailininko piešinys vaizduoja „tik pusę žmogaus"; tačiau pastaba akivaizdžiai buvo provokacija. Catlino, kaip ir daugelio kitų primityviose bendruomenėse dirbusių dailininkų prisiminimai, be abejo, liudija, jog į jo veiklą vietiniai žiūrėjo labai įtariai ir visai nesupratingai. Bet mes jau įsitikinome, kad nesugebėjimas tinkamai skaityti natūralistinių atvaizdų nebūtinai prieštarauja akies skvarbumui, kuriuo pelnytai žavėjosi Ruskinas. Visiškai tiesa ne tik tai, jog pusiau apšviestas veidas iš tikrųjų gali vaizduoti tik pusę veido, bet ir tai, kad


226

žiūrėtojui, gyvenančiam dvasių ir monstrų pilname pasaulyje, tokia interpretacija atrodys visai įmanoma.

Vienas senas kinų traktatas apie dailę nušviečia šiuos du skirtingus dalykus: „Visi atpažįsta šunis ir arklius, nes juos matome kasdien. Atkurti tą panašumą labai sunku. Kita vertus, kadangi demonai ir dvasios neturi apibrėžtų formų ir niekas niekada nėra jų matęs, juos vaizduoti lengva."

Ištrauka, žinoma, yra apie dailininką, leidžiantį sau kurti neįtikimiausiomis temomis ir vaizduojantį niekieno nematytus daiktus. Mūsų kontekste svarbesnė išvada, kad kuo lengviau dailininkui kurti, tuo sunkiau žiūrėtojui jo kūrybą suvokti. Jei dailė neturėtų neįtikimumo ribų, paveikslai būtų neperskaitomi. Lengva parodyti, jog neturėdami reikšmingų gairių geresnei hipotezei, mes visi darytume klaidas, taip stebinusias Ruskiną. Pakankamai maža bet kokio paveikslo detalė yra be galo neapibrėžta. Pažiūrėkite atskirai į „Mažojo Lokio" ranką, ir ji gali pasirodyti luoša. Nukreipkite žvilgsnį tik į kaklą, ir šešėlis atrodys kaip juoda dėmė.

Šešėlis, ką gerai žinojo Hogarthas, išryškina formą tik tada, kai žinome, iš kur sklinda šviesa. Jei nežinome, tenka spėti. Psichologai išsiaiškino, kad vakariečiai, neturėdami jokių gairių, paprastai mano, jog šviesa sklinda iš viršaus ir iš kairės. Toks apšvietimas patogiausias piešiant ir rašant dešine ranka, dėl to jis dažniausiai ir pasitaiko paveiksluose. Todėl daugumai stebėtojų forma [226] atrodys esanti rutulio dalis. Iš tikrųjų tai – atskirta ir apversta Crivelli Švenčiausios Mergelės paveikslo kriauklė [227]. Apžiūrinėjant ją kontekste, dviprasmybė



227. CRIVELLI. *Madona soste su donatoriumi.* Apie 1470

dingsta, nes mes matome sostą, suprantame, ką norėjo pavaizduoti dailininkas, ir viskas stoja į savo vietas.

Beje, detalės izoliavimo ir spėjimo metodas nėra vien tuščias žaidimas. Jis mums primena apie didžiulę prarają, skiriančią paveikslų skaitymą nuo regimojo pasaulio regėjimo. Tiesmukai gretinti šiuos du dalykus, kaip darė Ruskinas ir daugybė XIX a. kritikų, reikštų užkirsti vaizdavimo suvokimui kelią. Tačiau jeigu skiriame paveikslų ir realių situacijų skaitymą, izoliavimas gali padėti suprasti abu procesus.

## X

RUSKINAS STEBĖJOSI, kad tokia skvarbi akis, pastebinti priešo ar grobio pėdsakus net ant sumindžiotais lapais padengtos žemės, yra tokia trumparegė, nesugebanti tinkamai interpretuoti atskirų Catlino paveikslo elementų. Tačiau tikrasis akies stebuklas yra greitis ir savikliova, išryškėjantys jai interpretuojant nesuskaičiuojamų elementų sąveiką. Psichologas, kaip ir menininkas, savo laboratorijoje tiria mūsų reakcijas į atskirus elementus. Prisimename Ameso išvadas apie izoliuoto objekto dydžio ir nuotolio ryšį. Parodykite indėnui nežinomo dydžio, nežinia kiek nutolusį lapą pro akutę ir, natūralu, jo spėjimas nebus nei geresnis, nei akylesnis už kieno nors kito. Tas pat galioja ir judesiui. Neturėdami papildomų nuorodų, negalime pasakyti ar tai, ką matome, yra artėjantis rutulys, ar kylantis balionas. Be konteksto neatliksime net to, ką taip gerai mokame – nepasakysime, kur lokalioji daikto spalva, o kur apšvietimo intensyvumo ir tono paveiktas atspalvis. Todėl Ruskino indėnas, neturėdamas konteksto, galėtų pamanyti, jog vėjyje besisupantis lapas yra keistas padaras, ritmiškai keičiantis formą ir spalvą. Taip neatsitiks ne todėl, kad indėno rega skvarbi, o todėl, kad jis pažįsta pasaulį, kuriame gyvena, ir moka daryti bei tikrinti prielaidas. Kaip tik prielaida apie daiktų pastovumą yra ypač svarbi ir gyvūnui, ir žmogui. Mes dairomės po pasaulį įsitikinę, jog štai tas daiktas labiau linkęs keisti savo vietą, o ne formą, ir lengviau keičiasi jo apšvietimas, nei būdinga jo spalva. Pasitikėjimas daiktų stabilumu kintančiame pasaulyje yra giliai įsišaknijęs mūsų kalbos struktūroje, jo pagrindu formavosi filosofija. Aristotelio nubrėžtas skirtumas tarp „substancijos“ ir „akcidencijos“ yra ne kas kita, kaip tikėjimo stabiliu pasauliu, kurio vaizdą keičia atsitiktinumai, tokie, kaip žiūrėjimo kampas, šviesos atspindys ar nuotolio pasikeitimas, kodifikacija.

Lengva pademonstruoti, kad skaitydami atvaizdus ir skaitydami realias situacijas iš tikrųjų nuo substancijų pereiname prie akcidencijų. Mes nesuprastume Cons-

table'io *Wivenhoe parko* [I], jei nepadarytume pagrįstos prielaidos, jog žolė dažniausiai būna gana lygios spalvos, ir dėl to galima atpažinti šviesos ir šešėlio įtaką jos spalvai, jog Anglijos peizaže retai išvysi liliputą, taigi maži žmogeliukai greičiausiai yra toli, jog dažniausiai statomos daugmaž vienodo aukščio tvoros, tad jų mažėjimas tikriausiai yra nuoroda į didėjantį atstumą – visos šios interpretacijos jungiasi, papildo viena kitą ir tokiu būdu iškyla vientisas paveikslas.

Taigi galima teigti, kad suvokimo procesas remiasi tuo pačiu ritmu, kuris valdo vaizdavimo procesą: schemos ir korekcijos ritmu. Šis ritmas mus verčia nuolat veikti, spėlioti ir modifikuoti spėliones pagal asmeninę patirtį. Vos tik versija susiduria su kliūtimi, atsisakome jos ir bandome vėl, kaip elgėmės skaitydami tokį sudėtingą paveikslą, kaip Piranesi *Carceri* [208].

Pabrėždamas klaidingų spėjimų atmetimą, bandymus ir paklydimus, lydinčius visus mokslinius laimėjimus „nuo amebos iki Einšteino", aš vadovaujuosi K. R. Popperiu, nes jis akcentuoja, jog reguliarumo prielaida turi didžiulę biologinę reikšmę. Būtų įdomu šiuo požiūriu panagrinėti geštaltinės psichologijos problemas. Pasaulyje, kur visi mūsų lūkesčiai nepasiteisintų, mes neišgyventume. Ieškodami pasikartojimų, rėmų ar *schemos*, kuri taptų bent jau laikinu pagrindu (net jei turėtume nuolat ją modifikuoti), turime vienintelę įmanomą strategiją – pradėti nuo nesudėtingos prielaidos. Popperis įrodė, kad, nors ir paradoksalu, bet taip yra ne todėl, jog paprasta prielaida atrodo teisingiausia, o todėl, jog ją lengviausia atmesti ir modifikuoti. Prisiminkime grandiozines žmogaus pastangas atsekti gluminančio planetų judėjimo dangumi dėsnius. Sudėtingą Ptolemėjaus ciklų ir epiciklų sistemą visuomet buvo galima pataisyti, „kad būtų išsaugotas fenomenas", tačiau tai, kas atrodė jos stiprybė, iš tiesų buvo jos lemiama yda. Įkvėptą Copernico spėjimą, jog planetos juda ratu aplink saulę, lengvai nuginčijo Kepleris, bet jo spėjimą buvo įmanoma pataisyti, taip soliarinei sistemai suteikiant aiškų vaizdą bei atveriant kelią Newtonui.

Be kokios nors pradinės sistemos, pirmojo spėjimo, kurio galime laikytis, kol jis nepaneigtas, tikrai neįmanoma suvokti milijardų kasdien mus bombarduojančių dviprasmiškų dirgiklių „reikšmės". Norėdami ko nors išmokti, turime daryti klaidas, o naudingiausia klaida, kuria mus apdovanojo gamta, yra prielaida apie dar didesnį paprastumą, nei tas, su kuriuo susiduriame mūsų stulbinančiame pasaulyje. Kad ir koks būtų geštaltinės mokyklos likimas neurologíjos srityje, dar gali pasirodyti, kad ji logiškai pagrįstai tvirtina, jog neįmanoma išmokti kelti paprasčiausias hipotezes. Iš tikrųjų tai – vienintelė sąlyga, be kurios apskritai negalėtume mokytis. Norėdami ištirti duobę, pirmiausia paimame tiesią lazdą ir bandome matuoti jos gylį. Tirdami regimąjį pasaulį, darome prielaidą, kad daiktai yra paprasti – tol, kol jie pasirodo tokie nesą.

Savo įžvalgioje knygoje *Reginiai ir rega (Scenery and the Sense of Light)* V. Cornishas aprašo savo atradimą, kad mes „instinktyviai manome, jog objektas tęsiasi plokštumoje statmenai tiesei, jungiančiai tą objektą su akimis". Šio polinkio priežasčių jis ieško tinklainės formoje, bet greičiau taip nutinka dėl būtinybės turėti pradinę prielaidą, neartikuliuotą hipotezę, kurią galime lukštenti tol, kol iš jos iškyla mūsų pasaulio vaizdas. Įsivaizduojamas dangaus skliautas čia būtų labai tinkamas pavyzdys.

Vargu ar reikia priminti, jog judėdami realiame pasaulyje, bandymų ir atmetimų būdu turime apdoroti nepalyginti daugiau ir įvairesnės informacijos, nei interpretuodami atvaizdus. Nuo Berkeley laikų filosofai ir psichologai, be abejo, teisūs, pabrėždami lytėjimo svarbą mūsų pasitikėjimui pasaulio tvirtumu ir pastovumu. Bet dabar jau žinome, kad lytėjimas tėra vienas ginklas iš viso tyrimo priemonių arsenalo. Tokia pat svarbi yra, pavyzdžiui, tekstūra; tai neseniai atskleidė Gibsonas. Darydami prielaidą, jog medžiagos tekstūra nekinta ir vadovaudamiesi tais pačiais perspektyvos principais, galime įvertinti tolimo efektą. Net neįmanomame Escherio pasaulyje [207] tekstūrų pastovumas išliko nepakitęs: vis tankėjantys elemento štrichai mums pasako, kad jis tolsta. Taigi tekstūros pateikiamos gairės iš esmės yra pastovumo gairės ir labai patikimos, nes atsitiktinumai mažiausiai veikia daiktų mikrostruktūrą. Žiūrėdami į smėlėtą lygumą, galime pagrįstai daryti prielaidą, jog tolstant nuo mūsų akių smiltelių dydis tikrai nesikeičia.

Tačiau visos šios gairės, žinoma, tik papildo judesio testą. Jei tik abejojame ir norime gauti papildomos informacijos, šiek tiek pakreipiame galvą ir stebime, kaip pasikeičia vaizdas. Žinoma, kaip tik šis testas neįmanomas Ameso demonstracijų metu. Judesio testas padeda tuoj pat atmesti bet kokį neteisingą spėjimą apie nuotolį iki plokščio, tam tikrame fone esančio objekto; tikroji trimatės konstrukcijos forma išryškėja, kai imame „žiūrėti už kampo". Išmokimas „matyti" galbūt daug kuo susiję su perpratimu, kaip pakreipus galvą tinklainėje keičiasi kėdės ar stalo projekcija, ir kokių formos pasikeitimų reikia tikėtis. Būtent tai norėjo pasakyti Amesas, pabrėždamas, kad suvokimas – tai ne atskleidimas, kad jis yra labiau prognozės pobūdžio. Tai – formos, pasirodysiančios, jei imsime, ir kada imsime judėti, numatymas.

Bet ar ši įžvalga, kuriai suvokimo mechanizme mes skyrėme laukimo ir numatymo rolę, vieną psichologą net paskatinusi kalbėti apie suvokimo ir judėjimo vienovę, neprieštarauja galimybei palyginti paveikslų skaitymą ir pasaulio matymą gyvenimiškose situacijose? Tam tikra prasme, taip. Pasaulis niekuomet mums neatsiveria neutraliu vaizdu; tai suvokti – reiškia suvokti, kad egzistuoja daug įma-

nomų situacijų, kurias galima išbandyti, patikrinti jų pagrįstumą. Vienas iš meno stebuklų yra tai, jog jis priverčia mus taip pat žiūrėti į tikrovės imitaciją, nejudantį atvaizdą, taip pat jį testuoti. Ankstesniame skyriuje įsitikinome, kad ši imitacija iš tiesų žadina norą bandyti ir spėti, projektuoti savo viltis ir taip kurti menamą iliuzijų pasaulį.

Faktas, jog tai įmanoma, liudija, kad šiose diskusijose nejudančios akies išradingumas kartais nepakankamai vertinamas. Kaip ir visos geros ryšių tarnybos, mūsų juslės retai pasikliauja vienu vieninteliu signalu. Jos naudojasi tuo, ką inžinieriai vadina „redundancija", abipusiu pranešimo patvirtinimu pasikartojimais bei kryžminėmis nuorodomis. Nors šiame skyriuje aš pabrėžiau, kokie dviprasmiški yra dirgikliai, kai juos po vieną priima nejudanti akis, pasirodo, jų sąveika, net be judesio testo, gali būti labai naudinga atmetant klaidingus spėjimus.

Laikui bėgant dailininkams vis tik pavyko vieną po kito susimuliuoti tas pagrindines gaires, kuriomis mes dažniausiai remiamės stebėdami aplinką nejudančia akimi, ir to rezultatas – meistriška *trompe l'oeil* iliuzija, kuria tapyba net keliomis kartomis lenkia mechanines fotografijos priemones.

## XI

DABAR GALBŪT sugebėsime geriau apibrėžti tos iliuzijos pobūdį. Manau, ji implikuoja tai, kad tam tikromis aplinkybėmis mes negalėtume *paneigti trompe l'oeil* „realumo" – nebent galėtume pritaikyti kurį nors judesio testą – paliestume objektą arba pakeistume savo poziciją. Pasižiūrėkite, pavyzdžiui, į Vašingtone esantį Fantin-Latouro *Natiurmortą* [IV]. Turbūt nesunkiai įsivaizduosite dvi dėžes su akutėmis; iš kurių vienoje pastatytas tapybos darbas, o kitoje – motyvo rekonstrukcija. Atitinkamai apšvietus dėžes, gali būti keblu nuspręsti, kurioje matome paveikslą, o kurioje – tikrą stalą su gėlėmis ir vaisiais. Tačiau prisiminus panašius Ameso ir jo mokinių laboratorijoje sukonstruotus atvejus, tenka pridurti, kad tai – ne visos alternatyvos, iš kurių mums reikės rinktis. Juk gali būti daugybė kombinacijų bei permutacijų iš tikrų citrinų ir dirbtinių gėlių, plokščio ar įžambaus kartoninio puodelio ar knygos modelio, ir visos jos nejudančiai akiai atrodys taip pat. Pirmiausiai ir lengviausiai aiškinsime jas tikro „įmanomo" mūsų patirties pasaulio požiūriu, ir joks lemiamas prieštaravimas neužkirs iliuzijai kelio. Šiuo požiūriu sėkmingas *trompe l'oeil* gali būti laikomas vizualinės dviprasmybės viršūne. Įvairiaspalvę drobę mes galime suprasti kaip padengtą pietų stalą.

Nereikia nė sakyti, kad tokios iliuzijos retai būna galutinės. Juk paprastai į paveikslus nereikia žiūrėti pro akutę, o pajudėjus iliuzija dingsta, nes santykiai tarp natiurmorto daiktų nekinta. Taigi tikrosios *trompe l'oeil* tapytojas turi pasitenkinti plokštesne kompozicija, pavyzdžiui, laiškų regztimi [165] ar žemu reljefu, kur vidinis daiktų sąstingis mažiau akivaizdus. Keista tik, jog šis apribojimas ne labai rimtai priimamas. Pasirodo, kad mes ir vėl suteikiame atvaizdui įsivaizduojamo judesio, šiek tiek jo pasiskolinę iš savo lūkesčių. Manau, šis efektas pastebimas iš įvairių pusių apžiūrinėjant Fantin-Latourą, bet iškalbingiausi yra plakatai ir piešiniai, kuriuose pavaizduotas pirštas ar šautuvas visada, atrodo, taikosi į mus [80], arba jau minėti portretai, „sekantys mus akimis". Manau, tam tikra prasme visi portretai „seka akimis", jei tik jie aiškiai *nežiūri kitur;* skaitytojas gali tuo įsitikinti, atsivertęs Reynoldso tapytą portretą [19]. Čia ir vėl susiduriame su negatyviojo testo svarba. Mes suvokiame pasaulį orientuodamiesi tik į save, ir tam yra rimta priežastis: aplinkoje mes nuolat ieškome daiktų, kurie gali būti tiesiogiai su mumis susiję; jei neturėsime svarių priešingų įrodymų, nuspręsime, kad akis žiūri būtent į mus ar kad ginklas nutaikytas būtent į mus. Jei paveiksle tokių priešingų įrodymų nėra ir projektavimo testas jų neranda, mes pasiduodame iliuzijai. Geometriškai galima paaiškinti, kodėl judesio testas negalioja akims ar šautuvo kiaurymei. Vis labiau sukant tikrą šautuvą į šoną, kiaurymė vis siaurėja. Nutapyta vamzdžio kiaurymė grėsmingai nesikeičia – visa kita padaro vaizduotė. Tas pat galioja ir akims, ypač jei mūsų pigmalioniškiems norams prijaučiantis gidas patvirtina tai žodžiu.

Šie ekstremalūs iliuzijos ir įtaigos pavyzdžiai, tikiuosi, padės paaiškinti, kodėl vis tik patiriame tam tikrą iliuziją žiūrėdami į paveikslą ant sienos ar knygoje – t.y. stebėdami jį perspektyvą iškreipiančiu kampu. Kaip visada, skaitydami atvaizdą, pirmiausia ieškome logiškumo; kintant žiūros taškui, šis logiškumas, paveikslo gairių sąveika, nesuyra. Paveikslas gali nebesiderinti su aplinkiniu pasauliu, bet jo vidinės referencijų sistemos išlieka. Rėme įsikuria tai, ką Leonardo vadino mikrokosmosu, ir jei šis mikrokosmosas neprieštarauja pasirinktai skaitymo versijai, mes jį skaitysime taip, *tarsi* matytume jį iš ten, kur stovėjo dailininkas. Jau anksčiau turėjome progos prisiminti, kas vyksta į kino ekraną žiūrint nepatogiu kampu. Greitai imame nebepastebėti iškraipymų, ir kai aktorius kalba publikai, jis kalba ir mums. Dabar turbūt galime šiek tiek geriau paaiškinti tokią patirtį: vienakryptis iškraipymas neprieštarauja logiškumu grįstam skaitymui ir negriauna jo.

Todėl meninės iliuzijos tik kraštutiniais atvejais sutampa su tikrovėje patiriamomis iliuzijomis. Bet, nepaisant to, jos vis tiek yra iliuzijos ir, kaip visos iliuzi-

jos, sukelia nelauktas ir nenumatytas pasekmes. Daugelis pavyzdžių liudija, kad interpretuoti – reiškia transformuoti. Ankstesniame skyriuje užsiminėme, jog tai, kas vadinama „nuostata“ yra būsena, kai esame pasirengę atlikti tam tikrą testą. Stebėjome, kaip aplink atvaizdą zuja išankstinės projekcijos, užbaigdamos pradėtą procesą. Garsiausią šio dažnai pasikartojančio veiksmo aprašymą pristatė Berensonas – jis aptarė vadinamuosius „įsivaizduojamus pojūčius“, patirtus žiūrint paveikslus, kurie stimuliavo „lytėjimo juslę“ ir raumenų įsitempimą. Galime sakyti, jis buvo nusiteikęs išbandyti tvirtumo iliuziją. Ankstesnė literatūra labiau mėgo kitas parengties būsenas. Retoriniuose aprašymuose tapo įprasta sakyti, jog mes tartum girdime, kas vyksta. Jam „trūksta tik balso“ – taip standartiškai panegirinėje poezijoje pagiriamas portretas. Tokia pagyrimo forma nusipelno šiek tiek dėmesio. Ja pasakoma, kad atvaizdas toks tikroviškas, jog esame pasiruošę atlikti dar vieną testą; išsėmę regos aruodus, kreipiamės į lytėjimą ar klausą. Kaip ir daugeliu atvejų, Dante atgaivino šį seną posakį ir grąžino jam pirminį nuoširdumą, aprašydamas Skaistyklos reljefus ir išdidžioms kaltę išpirkinėjančioms sieloms primindamas tokius nuolankumo pavyzdžius, kaip Dovydo šokis priešais Sandoros skrynią:

*Giedojo chorais septyniais minia,*
*Ir ausys nesiliovė man kartoti:*
*„Mes girdim juos“, kai žvilgsnis sakė: „Ne“.*
*Ir smilkalai čia buvo atvaizduoti*
*Taip, jog nebetikėjau akimis*
*Ir uoslei troškau pirmenybę duoti.* *

Dante, kaip ir Berensonas, šiuos įsivaizduojamus pojūčius iškelia kaip dailės triumfą, ir nesunku atspėti, kodėl. Rečiau suvokiama priežastis, dėl kurios jie erzina dailininkus. Tam tikra prasme Dante aprašymas apie tai užsimena. Kyla toli gražu ne malonus konfliktas. Dante negalėjo žinoti, nes nebuvo matęs tikrų iliuzionistinių paveikslų, jog šis konfliktas gali išplisti ir į paties regėjimo sferą. Manau, kad kaip tik dėl šios priežasties tobulos iliuzijos sukūrimas virto iliuzijų žlugimu.

*Dantė Aligjeris, *Dieviškoji komedija. Skaistykla;* vertė Aleksys Churginas, Vilnius, Vaga, 1970

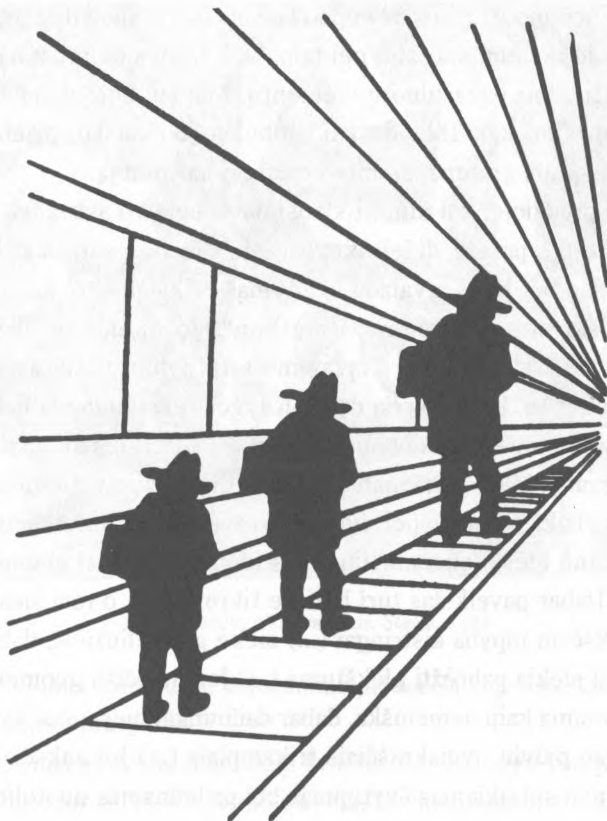
XII

KAIP MATĖME, niekas nedžiugina mūsų labiau, nei reikalavimas pasitelkti savo vaizduotę, „gebėjimą imituoti“ ir taip dalyvauti kūrybiniame dailininko nuotykyje. Tačiau, kad pajustume tokį malonumą, turime atlikti kai ką daugiau nei tik automatinę transformaciją. Kuo labiau tobulėjo iliuzionistų įgūdžiai, tuo dažniau pasigirsdavo kalbos apie dailės kūrinio ir paprasto akių dūmimo triuko skirtumus. 1823 m. didysis klasicizmo kritikas Quatremère'as de Quincy šiam svarbiam skirtumui skyrė visą knygą. Iliuzijos suteikiamas malonumas, teigė jis, yra būtent proto pastangos įveikti dailės ir tikrovės skirtumus. Kaip tik šio malonumo nelieka, kai iliuzija yra per daug tobula. „Kai ankštoje erdvėje dailininkas sutalpina platybes, kai plokščiame paviršiuje jis veda mane per beribes gelmes, ir verčia orą judėti (...) man malonu pasinerti į jo iliuzijas, bet aš noriu, kad išliktų rėmas, noriu žinoti, jog tai, ką matau, tėra drobė ar paprasčiausia plokštuma.“

Nuo tada panašūs reikalavimai vis kartojosi prancūzų dailės kritikoje. Jų pagrindu susiformavo Puviso de Chavanneso ir jo pasekėjo šveicaro Hodlerio estetinės pažiūros, kurias geriausiai suformulavo Maurice'as Denis'as, aiškinęs grupei *Nabis*: „Prisiminkite, kad paveikslas, prieš tapdamas žirgu, moters aktu ar kokia nors istorija, iš esmės yra tam tikra tvarka dažais padengta plokštuma.“

Šią tiesą nesunku atsiminti tiems, kurie paveikslus sandėliuoja ar pakuoja į lagaminus. Bet ar įmanoma tuo pačiu metu „matyti“ ir plokščią paviršių, ir žirgą? Jei iki šiol samprotavome teisingai, toks reikalavimas neįgyvendinamas. Kad pamatytume žirgą, turime akimirkai ignoruoti plokštumą. Tuo pat metu stebėti abiejų dalykų negalime.

Gerai suprantu, kad šioje vietoje dauguma skaitytojų nenorės su manimi sutikti, arba bent jau įtars, kad išsisukinėju kalbėdamas apie labai subtilius ir nerealius skirtumus. Jei taip būtų, norėčiau, jog skaitytojas sukurtų tikrą iliuzionistinį atvaizdą, kuriuo ir patikrintų mano teiginį: prašyčiau grįžti prie eksperimento, minėto įvade, ir pasižiūrėti į savo atvaizdą veidrodyje. Nuostaba, kad veidą atspindinti veidrodžio dalis visuomet yra perpus mažesnė už tikrą veidą, yra bene tokia pat didelė, kaip ir daugelio žmonių, visą gyvenimą žiūrėjusių į veidrodžius, skepticizmas. Akivaizdu, jog dėl to jie mato ne tai. Jie mato į veidrodžio gilumą nutolusį veidą, ir atitinkamai mato jį didesnį. Žinoma, veidrodžio iliuzija tobula ir todėl tai – ypatingas, kraštutinis atvejis, tačiau įsidėmėti jį verta, nes atrodo, kad kuo tikroviškesnė iliuzija, tuo labiau į paveikslą žiūrime kaip į veidrodį. Psichologai seniai pripažino, jog skaitydami atvaizdus, tai, ką „matome“, mes transformuojame daug radikaliau, nei paprastai manome.



228

Psichologijos knygų lapais sėlina labai keistas juodas žmogus, primenantis mums šį esminį faktą [228]. Atrodo, kad toldamas jis didėja. Dydžio-nuotolio santykio patirtis tarsi mums liudytų, jog toliau esantis žmogus turėtų būti labai aukštas, jei vaizduotų tokį patį arčiau stovintį eilinį pilietį. Mūsų išvada teisinga, ir jei piešinyje nebus priešingų gairių, mes nepaisysime fakto, kad trys atvaizdai plokštumoje yra vienodo dydžio, ir tolumoje vis tiek matysime aukštesnį žmogų. Daugeliui mūsų teks griebtis liniuotės, kad atsikratytume išankstinio, akyse atvaizdą transformuojančio įsitikinimo. Teigiama, jog vaikai, ne taip įgudę interpretuoti atvaizdus pagal įsivaizduojamą tikrovę, rečiau patiria šią keistą iliuziją. Gali būti. Tačiau tuomet jie mato piešinį kaip piktogramą ant plokščio paviršiaus. Šiek tiek pasistengę, visi galime tai pamatyti; galime net išmokti svyruoti tarp tų dviejų skaitymų, tačiau abejoju, ar galime išlaikyti juos abu.

Šis netikėtas iliuzinis efektas turėtų jaudinti bet kurį dailininką, siekiantį savo drobėje suvaldyti architektūrą. Jei dailininkas nori sukurti harmoningą modelį plokštumoje, jis turi gebėti remtis vienodomis formomis, išliekančiomis vieno-

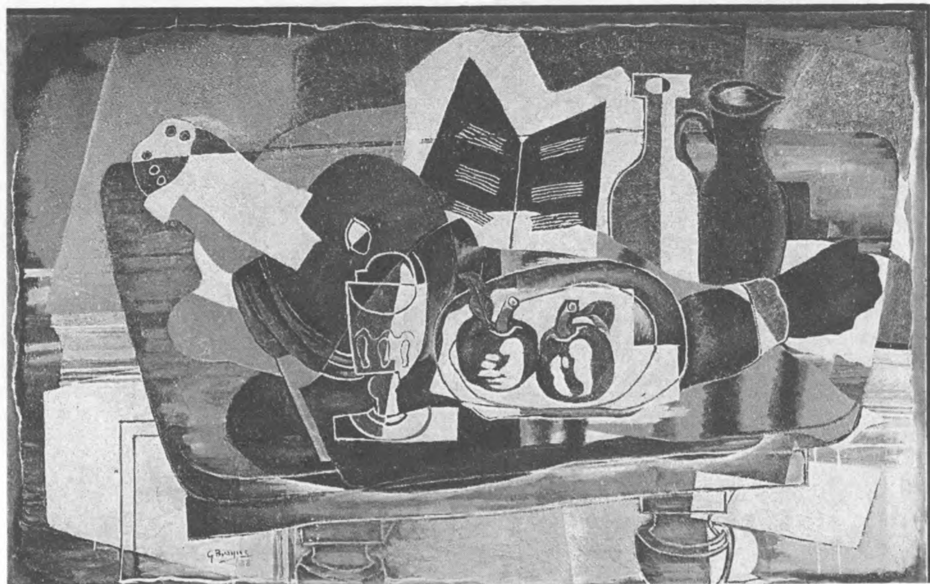
domis, ir nuo žiūrėtojo vaizduotės nepriklausančiais atspalvių perėjimais. Iliuzionistinėje tapyboje nebūna nei taip, nei taip. Dėl drobės dviprasmiškumo dailininkas negali kontroliuoti pavaizduotų elementų. Manau, būtent todėl iliuzionizmas iššaukė pasibjaurėjimą kaip tik tada, kai ištobulėjo jo išraiškos priemonės. Jas imta laikyti nemeniškomis, griaunančiomis vizualinę harmoniją.

Šio amžiaus pradžioje, kai minėti klausimai tebebuvo aktualūs, vokiečių kritikas Konradas Lange parašė didelę knygą apie iliuzijos estetiką. Manau, jis teisingai įžvelgė, kad bet koks atvaizdų skaitymas reikalauja to, ką Coleridge'as vadino „geranorišku nepasitikėjimo atmetimu". Jo nuomone, dailės teikiamas estetinis malonumas slypi mūsų svyravime tarp dviejų rūšių asociacijų: tų, kurias kelia tikrovė ir tų, kurias kelia dailė. Knygos terminologija bei pavyzdžiai labai senamadiški, mums seniai nebepriimtinos jos estetinės nuostatos, bet psichologinė Lange įžvalga leido pakankamai tiksliai diagnozuoti laikmečio tendencijas:

„Po tam tikrą laiką trukusio per didelio tikrovės idėjos sureikšminimo dabar susiduriame su meno idėjos akcentavimu. Vis įdomesni darosi elementai, griaunantys iliuziją (...) Dabar paveikslas turi būti ne tikroviškas, o turi sieki „dekoratyvumo" (...) Jei anksčiau tapyba aistringai (...) siekė gylio iliuzijos, dabar su tokia pat aistra dailininkai siekia pabrėžti plokštumą (...) Jei anksčiau geometrinė schematizacija buvo atmetama kaip nemeniška, dabar dailininkai mėgaujasi kanoninėmis proporcijomis, aukso pjūviu, lygiakraščiais trikampiais (...) Jei anksčiau naudojant lakus spalvoms buvo suteikiamas švytėjimas bei padidinamas nuotolio įspūdis, dabar tepamos neryškios, matinės spalvos, atrodančios kaip pigmentas (...) Jei anksčiau per daug vertintas techninis įgudimas, dabar į jį žiūrima su panieka (...)."

## XIII

VISA TAI buvo parašyta dar prieš paskutinį beviltišką maištą prieš iliuziją ir Ameso demonstracijas, prieš kubizmo atsiradimą. Kubizmas, manau, radikaliausiai bandė atsikratyti dviprasmybės ir įtvirtinti vieną paveikslo skaitymo būdą – suprasti jį tik kaip dirbtinę konstrukciją, spalvotą drobę. Jei iliuzija kyla dėl gairių sąveikos ir prieštaraujančių įrodymų nebuvimo, transformuojančią jos įtaką galima nugalėti tik padarant taip, jog nuorodos viena kitą neigtų ir koherentiškas tikrovės atvaizdas nesuardytų plokščios kompozicijos. Priešingai nei Fantin-Latouro, Braque'o natiurmorte [229] perspektyva, tekstūra ir šviesotamsa suderintos taip, kad ne papildytų viena kitą, o susidurtų tikroje aklavietėje. Bet iškalbingiausiai apie šiuos prieštaravimus turbūt byloja Braque'o šviesos traktavimas. Tas vietas, kurias Fantin-Latouras ant obuolių nutapė blikus, Braque'as užtepė juo-



229. BRAQUE. *Natiurmortas. Stalas.* 1928

dai. Taip apversdamas santykius, dailininkas priverčia suprasti, kad tai – tapybos, o ne iliuzijos kūrimo pratybos.

Kartais kubizmas apibūdinamas kaip kraštutinė pastanga kompensuojanti trūkumus, kylančius žiūrint viena akimi. Paveiksle vaizduojami tie objekto bruožai, apie kuriuos galime sužinoti tik judėdami arba liesdami. Mums rodomas stalo kraštas, esantis po kuo nors ar už ko nors, ir galima teigti, kad tai atitinka mūsų gyvenimišką patirtį, nes mes visuomet žinome, jog pusiau užstotas objektas tęsiasi ir toliau. Esu linkęs manyti, kad amžių sandūroje meno pasaulį taip sujaudinę Hildebrando iškelti klausimai buvo viena iš kubizmo atsiradimo ir ypač jo pasisekimo priežasčių. Mintis, jog mūsų patiriamas regimasis pasaulis yra sukonstruotas iš judesio, lytėjimo ir regėjimo prisiminimų, įteisino bandymą atsisakyti Ameso demonstracijų taisyklių ir netgi tą patį objektą toje pačioje drobėje rodyti iš skirtingų pusių.

Tačiau kad ir kokios būtų buvę kubistų teorijos, kad ir kokie kritikų diskusijų atgarsiai juos būtų pasiekę, kubistai, šiaip ar taip, buvo dailininkai, o ne psichologai. Pagrindinis kubizmo akstinas vis tik turėjo būti meninis. Vargu ar teisinga jį traktuoti tik kaip priemonę mūsų erdvės pažinimui gilinti. Jei kubizmas tikrai to siekė, reiktų pripažinti, jog jiems nepavyko. Tačiau jiems tikrai pavyko nugalėti atvaizdą transformuojančius iliuzionistinio skaitymo efektus – pateikdami prieštaringas gaires, jie pasipriešino bet kokiems bandymams pritaikyti logiškumo testą. Galime bandyti pamatyti gitarą ar ąsotį kaip pavaizduotą tri-



230. PICASSO. *Natiurmortas*. 1918

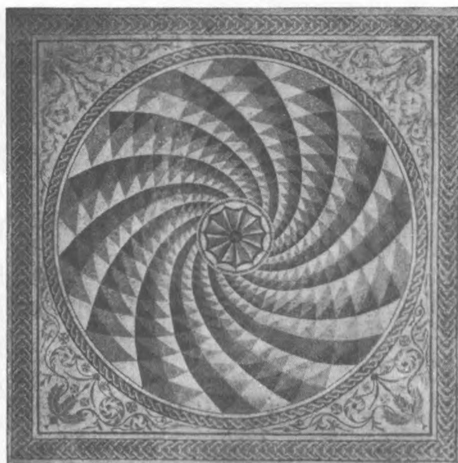
matį daiktą, galime bandyti jį transformuoti [229, 230], bet visuomet kurioje nors vietoje susidursime su prieštaravimu, dėl kurio teks viską pradėti iš naujo.

Tokio bandymo rezultatas bus visiškai priešingas tam, ką aš, nagrinėdamas Piranesi *Carceri*, pavadinau nuorodų rūšiavimu. Ten mes tol tikrinome įvairias interpretacijas, kol radome vieną, tinkančią įmanomam pasauliui, nors ir fantastiniam. Kubizmo esmė, manau, ir yra nuolatinis gundymas bei viliojimas tai daryti, tačiau kiekvieną priimtą hipotezę nuginčija kur nors esanti prieštara, o mes negalime sustoti interpretavę, ir, kol žaidžiame šį žaidimą, mūsų „sugebėjimas imituoti" turi darbo.

Dailė jau nuo seno žinojo kai kuriuos kubistų efektus, bet jie buvo palikti palyginti nuošaliai kaip dekoratyvinės priemonės. Senojo pasaulio mozaikų kūrėjai mėgo *trompe l'oeil* [14], bet žinojo ir kaip paerzinti akis dviprasmybe. Kaip matėme, jie naudojo dviprasmiškus ornamentus [222], panašius į aptartuosius geštalto psichologų. Tačiau atrodo, kad Antiochijos ir Romos mozaikų meistrai priešinosi grynai erdviniam skaitymui taip pat aistringai, kaip tai darė kubistai praslinkus dviem tūkstančiams metų. Kiekviena detalė, atrodo, sako, jog mozaiką [231] reikia skaityti erdviškai, bet tuo pat metu ji nesileidžia užbaigiama, suka ir suka mus ratu. Eksperimentinėje psichologijoje šis efektas žinomas „Thiery figūros" vardu [233]. Ši figūra tokia prieštaringa, kad praktiškai neįmanoma jos užfiksuoti. Dėl nuolatinio jos virsmo dėmesys galiausiai nukrypsta į plokštumą.

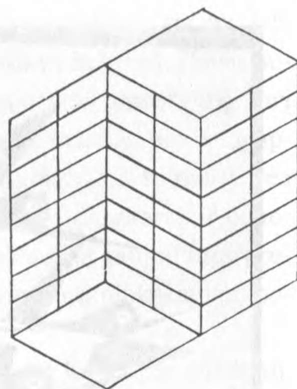


231. *Mozaika iš Antiochijos*



232. *Mozaika iš Romos*

Manau, jog Thiery figūra – tai kubizmo kvintesencija. Tačiau be šio klastingo ir prieštaringo mechanizmo yra ir kitų nuoseklų skaitymą neigiančių būdų. Grįžkime prie klasikinių mozaikų, ir išvysime pirmuosius šių vaizdinių erzinimo priemonių prototipus. Besisukantis Romos grindų ornamentas [232] verčia ieškoti interpretacijos išeities taško. Mes negalime jo rasti, ir todėl neįmanoma pasakyti, kuri iš persidengiančių arkų yra viršuje, o kuri – apačioje. Kubistinio paveikslo analizė atskleistų daugybę panašių triukų, kurie sujaukdami gaires mūsų suvokimą išmuša iš vėžių. Norėdami apžvelgti juos atskirai, verčiau grįžkime prie metodų, kuriuos naudoja ir iš kurių pelnosi reklamų kūrėjai. Geriausiai žinoma yra kontūro ir silueto priešprieša, sukelianti įspūdį, kad vienas atvaizdas dengia kitą. Bet žodis „dengia" kažkodėl prašosi paaiškinamas. Dažnai neįmanoma pasakyti, kuri forma yra viršuje, o kuri – apačioje, ir tai yra svarbiausia esminė tokių darbų savybė [230]. Žiūrint į sudėtingesnėmis priemonėmis kuriamą kompoziciją kyla įspūdis, jog matome vieną ant kito sukrautus permatomus pavidalus, tačiau jų išsidėstymo tvarka yra neaiški. Kubistai atrado, kad mes vis dar galime perskaityti ir interpretuoti pažįstamas formas, net visiškai pakeitus jų spalvą ir kontūrus. Ankstesniojoje dailėje figūra turėjo nedviprasmiškai išsiskirti iš fono. Šiuolaikiniuose plakatuose dažnai net raidės bei simboliai formuojami iš nevienareikšmių elementų. Santykiai apversti, bet vis dar perskaitomi [234]. Šie paprasti metodai atveria dailininkui dar vieną komponavimo dimensiją, ir tuo pat



233

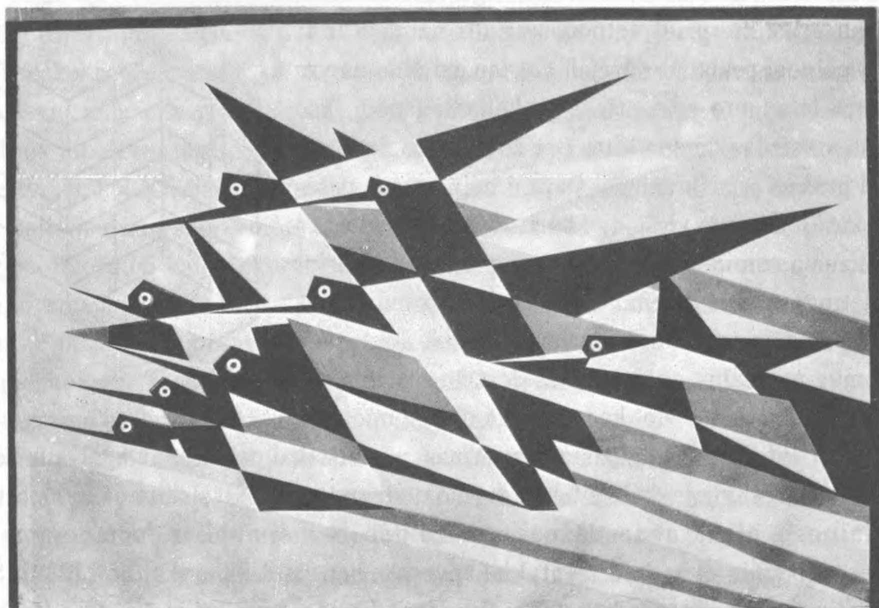



234. *Londono transporto ženklas*

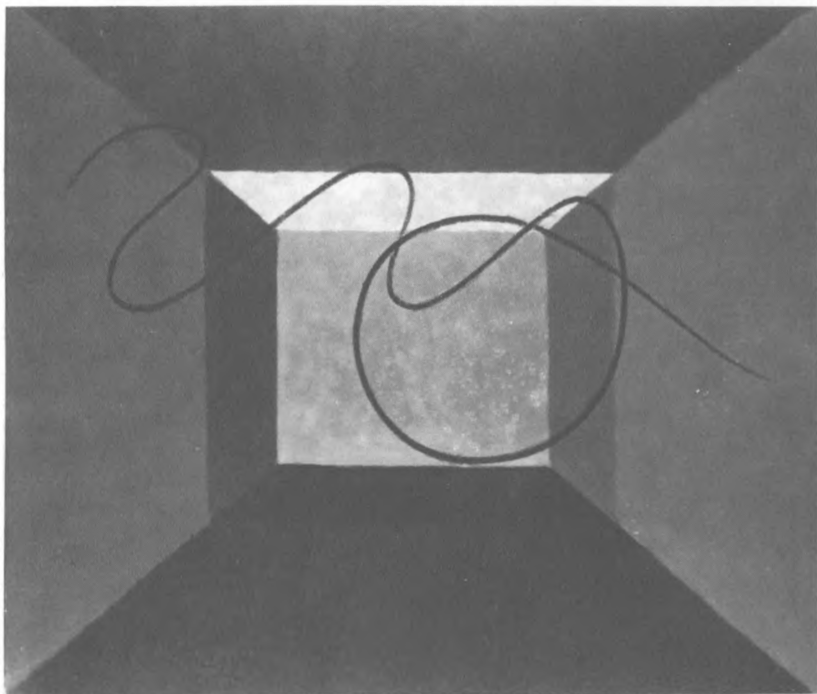
metu leidžia jam, ir mums, neprisirišti prie kurio nors vieno skaitymo varianto. Tokį dviprasmybės tipą savo plakate sumaniai naudoja McKnightas Kaufferis [235]. Galime skaityti jį daugybe būdų, nes negalime pasakyti, kuris „ankstyvas paukštis" iš tikrųjų yra būrio vedlys, ir, nors mes to galbūt neįsisąmoniname, šachmatų lentą primenančios formos stiprina greito skrydžio įspūdį, lygiai kaip judėjimo įspūdį kelia romėnų dailininko sūkurys. Ši priemonė panaši į Fraserio spiralę [181], bet jos efektas priešingas. Ten atakuojama vaizduotė pailsi atradusi iliuzinį formų rišlumą. Kubizme net aiškios formos žaidžia slėpynių painiame neišsprendžiamų dviprasmybių raizginyje.

## XIV

SVARBU šiuos prieštaravimus atskirti nuo nefigūratyvinės dailės. Pavyzdžiui, Jacqueso Villono tapybos darbą *Abstrakcija* iš Arensbergo kolekcijos [236] galima



235. E. MCKNIGHT KAUFFER. *Ankstyvas paukštis. Plakatas.* Detalė. 1916



236. VILLON. *Abstrakcija*. 1932

skaityti kaip į mus smailėjančią piramidę ir virš jos pakibusią virvę, arba kaip dėžės vidų. Yra ir daugiau skirtingų skaitymo variantų, ir visi tinkami, tačiau darbui trūksta įtampos, kurią panašiomis priemonėmis sukurdavo kubistai. Dabar suprantame, kodėl. Nėra jokio įmanomo testo, kuriuo galėtume nuspręsti, kurį variantą pasirinkti. Šis pavyzdys primena mums vieną iš svarbiausių, per retai aptariamą abstraktaus meno problemą: jo atvirą neapibrėžtumą. Tam tikros gairės kubistų tapyboje reikalingos ne tam, kad papasakotų mums apie gitaras ir obuolius, ir ne tam, kad stimuliuotų mūsų lytėjimo pojūtį. Jos mažina galimų interpretacijų kiekį, kol pagaliau mums nelieka nieko kita, tik pripažinti plokščią kompoziciją su visomis jos įtampomis.

Net ir dalis beobjekčio meno reikšmių bei efektų kyla iš įpročių ir nuostatų, kurias mes įgijome mokydamiesi skaityti vaizduojamąją dailę. Jau įsitikinome, kad bet koks trimatis pavidalas drobėje bus neperskaitomas arba, kas iš esmės yra tas pat, be galo dviprasmiškas, jei mes nekelsime ir netikrinsime tam tikrų tikėtino jo skaitymo prielaidų.

Tapytojui, norinčiam atpratinti mus kelti tokias prielaidas, greičiausiai telieka vienas kelias. Jis turi mums sutrukdyti ženklus drobėje interpretuoti kaip kokius nors atvaizdus ir priversti persijungti į alternatyvų skaitymą, kurį aptarėme kal-



237. JACKSON POLLOCK. *Nr. 12.* 1952

bėdami apie piešinių interpretavimą; jis turi padaryti taip, kad jo potėpius mes skaitytume kaip jo gestų ir veiksmų pėdsakus [237]. Kiek suprantu, „veiksmo tapytojas" [„action painter"] to ir siekia. Jis nori, jog žiūrėtojas susitapatintų su jo platoniškuoju kūrybos siautuliu, arba, tiksliau, su jo kuriamu platoniškuoju siautuliu. Visai logiška, kad tokiems tapytojams tenka vengti bet kokio panašumo į pažįstamus daiktus ar net žinomas erdvines kompozicijas. Tačiau, matyt, vos keletas iš jų supranta, jog siekiamą susitapatinimą patiria tik tie, kurie žino, kaip taikyti įvairius tradicinius logiškumo testus ir taip suvokia, kad jokios reikšmės, išskyrus labai dviprasmišką pėdsakų reikšmę, paveiksle nėra. Jei šis žaidimas mūsų visuomenei kuo nors naudingas, tai galbūt tuo, jog jis padeda „humanizuoti" sudėtingas ir bjaurias formas, kuriomis mus apsupa industrinė civilizacija. Mes netgi išmokstame į kreivus laidus ar sudėtingą aparatūrą žiūrėti kaip į žmogiškos veiklos produktą. Mes išmokyti naujos vizualinės klasifikacijos. Didmiesčio ir gamyklos dykuma virsta džiunglėmis. Kūryba tampa derinimu.

## Ketvirta dalis

# IŠRADIMAS IR ATRADIMAS

# IX

## *Matymo analizė dailėje*

Kuo labiau dailininko hieroglifai priartėja prie juslinių natūros įspūdžių – o visa dailė juk ir yra hieroglifai – tuo daugiau vaizduotės pastangų prireikė jiems išrasti.

MAXAS LIEBERMANNAS, *Fantazija tapyboje (Die Phantasie in der Malerei)*

### I

STUDIJUODAMI dailės kalbą mes vis dažniau pabrėžiame vieną dalyką – interpretacijos galią. Jos veiklą mes stebėjome pastaruosiuose trijuose skyriuose, kur tyrėme žiūrėtojo indėlį skaitant atvaizdus, t.y. jo sugebėjimą bendradarbiauti su autoriumi ir transformuoti spalvotą drobę į regimojo pasaulio pavidalus. Ankstesniuose skyriuose mes susidūrėme su menininku, interpretuojančiu pasaulį pagal paties susikurtas ir žinomas schemas.

Manau, jog tik atsižvelgdami į šiuos psichologinius atvaizdo kūrimo ir jo skaitymo aspektus mes galime geriau suprasti pagrindinę įvade minėtą dailės istorijos problemą – klausimą, kodėl vaizdavimas turi turėti istoriją; kodėl žmonijai reikėjo taip ilgai mokytis įtikinamai perteikti vizualinius efektus, sukuriančius gyvumo iliuziją; ir kodėl tokie menininkai, kaip Johnas Constable'is, stengęsis likti ištikimi savo akims, visgi turėjo pripažinti, jog menas visuomet bus suvaržytas tam tikrų konvencijų, arba to, ką Constable'is vadino „maniera". Kaip prisimename, būtent šios konvencijos ir įgalina meno istoriką datuoti kūrinius, tokius kaip Constable'io *Wivenhoe parkas* [I], nepaisant akivazdaus jo realistiškumo; būtent jų visuma sudaro tai, ką vadiname tapybos „stiliumi".

Grįžtant prie šio klausimo geriausia panagrinėti ištrauką iš Rogerio Fry *Britų tapybos apmąstymų (Reflections on British Painting),* kurioje kalbama apie Constable'io vietą istorijoje:

„Tam tikra prasme visa dailės istorija galėtų būti apibendrinta kaip laipsniško išvaizdų atradimo istorija. Primityvusis menas, kaip ir vaikų menas, pradeda nuo sąvokų simbolių. Vaiko piešinyje apskritimas simbolizuoja veidą, du taškai – akis, dvi linijos – nosį ir burną. Palaipsniui simbolizmas vis labiau artėja prie tikrosios išvaizdos, tačiau gyvybiškai būtinas konceptualizavimo įprotis net menininkams

trukdo išvysti daiktus nešališkomis akimis. Tiesą sakant, šis atradimas buvo tobulinamas nuo neolito iki XIX a. Europos dailė nuo Giotto laikų daugiau ar mažiau tolygiai plėtojosi šia linkme, kur itin svarbus buvo linijinės perspektyvos atradimas, tuo tarpu atmosferinė spalva ir spalvinė perspektyva visiškai išsiskleidė tik prancūzų impresionistų darbuose. Šiame ne vieną amžių trukusiame procese Constable'is vaidina svarbų vaidmenį."

Aiškindamas meninių konvencijų vyravimą Rogeris Fry remiasi senąja „matymo" ir „žinojimo" skirtimi, kurios ištakos glūdi dar klasikinėje antikoje. Ši skirtis nebūtų tokia populiari tarp menininkų, kritikų ir dėstytojų, jei ne jos parankumas aptariant vaizdavimo problemas bei dažniausias pradedančiųjų klaidas. Šiame žodyne vien „žinojimu" pagrįstas atvaizdas yra „grynai konceptualus", o dailės istorija, kaip matėme, yra šio svetimkūnio išstūmimo istorija.

Skaitytojas, prie šio skyriaus priartėjęs mūsų pasirinktu vingiuotu keliu, bus pasirengęs prieštarauti, jog tiesa negali būti tokia paprasta. Daiktų vaizdavimo būdo prilyginimas „matymo" būdui, žinoma, yra klaidingas. Nė vienas vaikas nemato savo mamos tokios, kokią piešia, pasitelkęs primityvias schemas. Ši sklandi teorija turi ir daugiau trūkumų. Ypač dažnai diskutuojama apie nepalankų faktą, kad priešistorinis dailininkas mokėjo itin įtikinamai perteikti žvėrių išvaizdą – bent jau taip atrodo mums, menkiau tepažįstantiems bizonus. Tačiau mes jau matėme, jog visų stilių menininkai turi remtis tam tikru formų žodynu, ir veikiau žodyno mokėjimas, o ne pačių daiktų pažinimas įgudusį menininką skiria nuo neįgudusio. Toks schemų poreikis buvo aptartas antrame skyriuje, kalbant apie „atvaizdavimo patologiją". Vaizduojant kokį nors pastatą ar gamtovaizdį užduoties lengvumą ar sunkumą lemia ne žinių įsikišimas, o schemų trūkumas.

Tačiau ši kritika neturėtų menkinti šios tradicinės skirties vertės, nes kad ir kaip interpretuotume faktus, visi atvaizdai visuomet gali būti sudėlioti tam tikra tvarka nuo schemiškiausio iki „impresionistiškiausio". Dar daugiau, svarbu, kad išlieka natūrali schemiškumo trauka, kurią įveikti pasisekė tokiems menininkams, kaip Giotto ar Constable'is. Ši schemiškumo arba „konceptualumo" trauka įgalina mus kalbėti apie „primityvius" vaizdavimo būdus, kurie atkakliai reiškiasi, jei nėra sąmoningai įveikiami.

Lengva parodyti, jog šie vaizdavimo būdai turi pastovius ir daugmaž nuspėjamus bruožus, skiriančius juos nuo Constable'io metodo. Kartą paprašiau vienuolikmečio vaiko nukopijuoti Constable'io *Wivenhoe parko* reprodukciją [V]. Kaip ir tikėjausi, vaikas išvertė paveikslą į paprastesnę vaizdinių simbolių kalbą. Kopijoje iš tiesų buvo nuosekliai išvardyti pagrindiniai paveikslo elementai – ypač tie, kurie vaiką sudomino, – karvės, medžiai, gulbės ežere, tvora, namelis anapus ežero. Tačiau modifikacijos, atsirandančios visus šiuos daiktus matant



238. SASSETTA. *Šv. Antano ir Šv. Pauliaus susitikimas*. Apie 1445

kitu kampu ar kitoje šviesoje, buvo praleistos arba neįvertintos. Todėl namas yra daug didesnis nei Constable'io paveiksle, o gulbės tiesiog milžiniškos. Valtelė ir tiltas yra matomi iš viršaus, tuo „konceptualiu" žemėlapiniu rakursu, leidžiančiu išryškinti būdingiausius bruožus. Visi medžiai turi savo kamienus, tvora driekiasi lygiagrečiai paveikslėlio kraštui, o vėliau pasisuka, taip rasdama nelengvą kompromisą tarp tvoros modelio ir jos perteikimo perspektyvoje. Kiekvienas objektas yra savo būdingos spalvos – ežeras tamsiai mėlynas, pieva žalia; šios modifikacijos atsirado ne tyčia, o greičiau iš nekantrumo arba atsitiktinai.

Jei paliktume nuošaly visus svarstymus apie rankos įgudimą ir, žinoma, meninę vertę, mūsų mažasis eksperimentas iš tiesų patvirtintų Rogerio Fry teiginį, kad Constable'io vieta yra pačioje ilgos, nuo konceptualių pavidalų vis tolusios evoliucijos pabaigoje. Pavyzdžiui, akivaizdu, jog mergaitės medžio piešimo būdas labiau primena Sassettos [238], apie kurį ji negalėjo nieko žinoti, o ne Constable'io, kurio paveikslą turėjo prieš akis, metodą. Lygiai taip pat nupiešta valtis daug labiau primena valtį iš Duccio Biblinio pasakojimo [239], nei tą, kurią buvo prašyta nukopijuoti. Tik kaip turėtume interpretuoti šį panašumą? Dėl vieno dalyko galime būti tikri: nei Duccio, nei Sassettos intelektas nebuvo vaikiškas ar neišsivystęs. Galbūt būtų aiškiau, jei prisimintume kūrimo dominavimą derinimo atžvilgiu, o ne atvirkščiai: viduramžių dailininkas, kaip vaikas, pasitelkia minimalią schemą, reikalingą „padaryti" namą, medį ar valtį, kurie funkcionuotų pasakojime. Sakydami, jog šios schemos atrodo kaip žaisliniai medeliai ar valtelės, mes turbūt artėjame prie „primityvaus" meno esmės paaiškinimo. Vaiko perteiktą Wivenhoe



239. DUCCIO. *Apaštalų Petro ir Andriaus pašaukimas*. 1308–1311

parką lengvai galima paversti žaidimu, iškirpti, išlankstyti ir padaryti parką ant vaikų kambario grindų. Constable'io paveikslas tokiam vertimui nepasiduotų, nes dailininkas atsižvelgė į formų ir spalvų transformacijas, priklausančias nuo pozicijos, iš kurios jis stebėjo vaizdą. Priimdamas jų tikrąsias formas kaip savai-



240. TURNER. *Artėjant prie Venecijos*. Apie 1843

me suprantamas ir rizikuodamas paaukoti funkcinį aiškumą, jis modifikavo jas tam, kad atkartotų jų momentinės išvaizdos *čia* ir *dabar.*

Tačiau suteikdamas mums daugiau informacijos apie tą akimirksnį, Constable'is iš tiesų ir kitus dalykus turėjo traktuoti kaip savaime suprantamus. Jis turėjo pasikliauti mūsų skaitymo sugebėjimais daug labiau nei Duccio. Iš Duccio paveikslo mes galėtume sužinoti elementarią medinių valčių konstrukciją, net jei visa kita informacija būtų prarasta; iš Constable'io – vargiai. Ir didžiojo Constable'io varžovo Turnerio paveiksluose [240] objektų struktūrą dažnai pasiglemžia akimirksnio pokyčiai – rūkas, šviesa, žibėjimas. Priderinimas nugali kūrimą. Šiek tiek pateisinama idėja, kad menininkas atidėjo į šalį visa, ką žinojo apie pasaulį, ir susitelkė vien ties tuo, ką mato.

## II

BŪTENT taip tapybą traktavo Turnerio bičiulis ir šalininkas Johnas Ruskinas, ir būtent ši teorija įgalino Rogerį Fray sveikinti impresionizmą kaip galutinį išvaizdų atskleidimą. Ruskinas, kaip ir Rogeris Fry, manė, kad būtent dėl mūsų žinių apie regimąjį pasaulį kyla visi dailės sunkumai. Jei tik galėtume visa tai užmiršti, tapybos problema taptų lengviau išsprendžiama trimačio pasaulio perteikimo drobės plokštumoje problema – Ruskinas manė, jog iš tiesų mes net nematome trečiojo matmens – tai, ką matome, tėra spalvotų dėmių šiupinys, toks, kokį tapė Turneris.

1856 m. pristatyta Ruskino teorija tarsi numatė impresionistų doktriną:

„Apčiuopiamos Formos suvokimas yra vien tik patirties klausimas. Mes *matome* ne ką kita, kaip plokščias spalvas; vien tik eksperimentų pagalba išsiaiškiname, jog juoda ar pilka dėmė rodo tamsiąją apčiuopiamos substancijos pusę, o apgaulingas objekto atspalvis reiškia jį esant tolumoje. Visa techninė tapybos galia priklauso nuo to, ką galėtume pavadinti *akies nekaltybe*; t. y., nuo tam tikro vaikiško plokščių spalvinių dėmių suvokimo tik kaip tokių, neturint nė menkiausio supratimo apie tai, ką jos reiškia – taip jas matytų netikėtai praregėjęs neregys.

Pavyzdžiui, tam tikromis kryptimis stipriai saulės apšviesta žolė iš žalios virsta dulsvai gelsva. Jei būtume nuo gimimo akli ir staiga praregėję išvystume šitaip apšviestą žolę, kai kur žalią, o kai kur dulsvai gelsvą (beveik raktažolių spalvos), o šalia būtų tikrųjų raktažolių, mes imtume manyti, jog apšviestoji žolė tėra dar vienas tų pačių sieros geltonumo augalų plotelis. Pabandę nusiskinti pamatytume, kad užstojus saulę ši spalva iš žolės išnyksta, o iš raktažolių – ne; šitaip eks-

perimentuodami toliau, mes sužinotume, jog vienu atveju spalvos priežastis buvo saulės šviesa, o kitu – ne. Vaikystėje taip eksperimentuojame nesąmoningai; padarę tam tikras išvadas apie įvairių spalvų reikšmę, mes visuomet manome, jog *matome* tik tai, ką žinome, ir neįsisąmoniname ženklų, kuriuos jau mokame interpretuoti, tikrųjų aspektų. Labai mažai žmonių įsivaizduoja, kad saulės apšviesta žolė yra geltona (...)."

Prisimename, jog idėjas apie suvokimą, kuriomis taip tvirtai, meistriškai ir sėkmingai rėmėsi Ruskinas, daugiau nei šimtmečiu anksčiau savo veikale *Naujoji regėjimo teorija (New Theory of Vision),* apvainikavusiame ilgametę tradiciją, propagavo vyskupas Berkeley: Pasaulis, kokį mes matome, tėra konstruktas, kiekvieno iš mūsų sukuriamas pamažu, per ilgus eksperimentavimo metus. Tiesiog mūsų akių tinklainės dirginimas sukelia vadinamuosius „spalvų pojūčius". Tai sąmonė iš šių pojūčių nuaudžia suvokinius, kurie ir sudaro sąmoningą, patirtimi ir žiniomis grįstą pasaulio vaizdą.

Atsižvelgiant į šią teoriją, kuria rėmėsi visi XIX a. psichologai ir kuri vis dar turi savo vietą vadovėliuose, Ruskino išvados atrodo nepriekaištingai. Tapyba susijusi vien su šviesa ir spalva – tokiomis, kokios jos atsispindi akies tinklainėje. Norėdamas tiksliai perteikti vaizdą, tapytojas turi apsivalyti nuo visko, ką žino apie matomą objektą, tapti tuščiu popieriaus lapu ir leisti pačiai gamtai jame rašyti savo pasakojimą – kaip kad Cezanne'as pasakė apie Monet'ą: *„Monet n'est qu'un oeil – mais quel oeil!"**.

III

BET NORS ir galime pritarti daugeliui Berkeley samprotavimų, vis dėl to turime labai abejoti, ar žmogiškoji sąmonė apskritai gali pasiekti tokį nekaltą pasyvumą. Kiekvieną kartą, patyrę vizualinį įspūdį, reaguojame jį įvardydami, papildydami, priskirdami vienai ar kitai grupei, netgi jei šį įspūdį sukėlė tik rašalo dėmė ar piršto atspaudas. Rogeris Fry ir impresionistai akcentavo sunkumus, kylančius norint sužinoti, kaip daiktai atrodytų nešališkai akiai, ir tai aiškino gyvybiškai būtinais „konceptualizavimo įpročiais". Bet jei šie įpročiai yra gyvybiškai būtini, tuomet neįmanoma kalbėti apie „nešališką akį". Gyvam organizmui būtina organizuoti, nes, anot patarlės, kur gyvenimas, ten ne tik viltis, bet ir baimės, spėjimai, lūkesčiai, pagal kuriuos yra rūšiuojama ir modeliuojama gauta informacija, ją tikrinant, transformuojant ir vėl tikrinant. Tad nekalta akis tėra mitas. „Staiga praregėjęs" Ruskino neregys pasaulio nematys kaip Turnerio ar Monet'o paveikslo –

*Monet'as – tik akis, – bet kokia akis *(pranc.)*

net Berkeley suvokė, jog jis tegali patirti svaiginantį chaosą, kurį rūšiuoti privalo išmokti varginančiai treniruodamasis. Iš tiesų kai kurie iš šių nelaimingųjų pasiduoda ir niekuomet to neišmoksta. Juk matymas niekuomet nėra vien fiksavimas. Tai – viso organizmo reakcija į šviesos raštus, dirginančius akių dugną; neseniai J. J. Gibsonas tinklainę apibūdino kaip organą, reaguojantį ne į pavienius šviesos impulsus, kaip manė Berkeley, bet į jų santykius, arba gradientus. Kaip matėme, net ką tik išsiritę viščiukai savo įspūdžius klalsifikuoja pagal santykius. Pats pojūčio ir suvokimo skirtumas, kad ir koks jis būtų įtikinamas, turi būti negailestingai paneigtas, remiantis eksperimentų su žmonėmis ir gyvūnais išvadomis. Niekas niekuomet nėra matęs vizualinio pojūčio, net impresionistai, taip nuoširdžiai to siekę.

Regis, atsidūrėme aklavietėje. Viena vertus, Rogerio Fry ir Ruskino dailės teorija savaip atitinka faktus. Atrodo, kad vaizdavimas iš tiesų tobulėja nuslopinant konceptualų žinojimą. Kita vertus, toks nuslopinimas nėra įmanomas. Dėl šios aklavietės darbuose apie dailę atsirado tam tikros painiavos. Lengviausia išeitis būtų visiškai neigti tradicinį istorinių faktų interpretavimą. Jei nešališka akis neegzistuoja, Rogerio Fry samprotavimai apie to, kaip daiktai atrodo tokiai nešališkai akiai, atradimą yra klaidingi. XX a. reakcija prieš impresionizmą šią išvadą daro dar patrauklesnę. Tai buvo dar viena patogi lazda mušti miesčionį, norėjusį, kad paveikslai atrodytų kaip tikrovė. Toks reikalavimas – nesąmonė. Jei bet koks matymas yra interpretavimas, visi interpretavimo būdai turėtų būti lygiaverčiai.

Aš pats, rašydamas šiuos puslapius, dažnai pabrėžiau daugelio vaizdavimo būdų konvencionalumą. Būtent todėl negaliu eiti iš aklavietės šiuo lengviausiu keliu. Akivaizdu, jog tai – taip pat nesąmonė. Jei, kaip bandžiau parodyti pirmame skyriuje, Constable'io Wiwenhoe parko peizažas nėra vien tik gamtos „kopija“, bet šviesos transponavimas į spalvas, vis dar teisinga sakyti, kad jame motyvas perteiktas tiksliau, nei parkas vaiko piešinyje. Taip pat bandžiau šiek tiek plačiau apibrėžti, ką šis teiginys galėtų reikšti. Manau, jog jis reiškia, kad mes galime, beveik privalome Constable'io paveikslus interpretuoti pagal įmanomo regimojo pasaulio principus; jei sutinkame su etiketės informacija, jog paveiksle pavaizduotas Wivenhoe parkas, tikėsime, kad interpretacija atskleis mums eilę faktų apie šią kaimo sodybą 1816 m. – tarsi būtume stovėje greta Constable'io jam tapant. Žinoma, ir jis, ir mes būtume išvydę kur kas daugiau, nei gali būti išversta į spalvų kriptogramas, tačiau žinantiems kodą ji bent jau nesuteikia klaidingos informacijos. Žinau, tokia formuluotė skamba šaltai ir pedantiškai, tačiau ji turi vieną privalumą. Ji eliminuoja „vaizdą Constable'io tinklainėje“, o tuo pačiu ir išvaizdų idėją, buvusią tokiu viliojančiu miražu estetikai.

IV

KAI DISKUSIJA susipainioja, visuomet pravartu tais pačiais žingsniais grįžti atgal prie ištakų ir pažiūrėti, kur įsivėlė klaida. Teorinės vaizdinio iliuzionizmo ištakos aptinkamos tarp renesanso perspektyvos pionierių. Būtent Alberti pirmasis pasiūlė paveikslą laikyti langu, pro kurį žvelgiame į regimąjį pasaulį. Leonardo da Vinci įkūnijo šią idėją teigdamas, jog „perspektyva yra ne kas kita, kaip objektų matymas už visiškai perregimo stiklo lakšto, ant kurio paviršiaus jie turi būti nupiešti“.

Priėmus šias sąlygas gana paprasta pripažinti, kad pažvelgus į Wivenhoe parką per tokį langą iš Constable'io pozicijos, vaizdas labiau primintų jo paveikslą nei vaikiškąją kopiją. Suklusti derėtų prieš pritariant nekaltai atrodančiam teiginiui, jog vaizdas ant stiklo visiškai atitinka tai, ką matome „tenai“, parke. Skaitytojas, pasinaudojęs mano patarimu ir apvedžiojęs savo veido atspindį veidrodyje, nenustebs. Tačiau priėjęs prie artimiausio lango ir pakartojęs Leonardo eksperimentą, jis atras daugiau mįslių. Pirmas dalykas, kuris jį nustebins – jei jis neturi meninio išsilavinimo – bus tai, jog tolumoje esančio pastato atvaizdas ant stiklo bus bauginančiai mažas. Visi mes žinome, jog nutolę objektai „atrodo maži“, bet retai esame pasiruošę išvysti tikrąjį objektų, projektuojamų ant plokštumos, dydžių santykį. Lango eksperimentas, versdamas mus kreipti dėmesį vien į šiuos santykinius dydžius mūsų regos lauke, griauna visus „konstantiškumus“, kuriuos esame įpratę laikyti stabilaus pasaulio pagrindu. Su šiais konstantiškumais jau buvome susidūrę ir skelbėme juos dailės draugais. Kaip matėme, tikrojo apšvietimo poveikio nebūtų įmanoma išreikšti tokia konvencine priemone, kokia yra tapyba, jei savyje neturėtume šiuos pokyčius minimalizuojančio mechanizmo. Be tokio stabilizatoriaus kelis žingsnius į priekį žengęs žmogus mums padidėtų dvigubai; o pasisveikinimui ištiesta ranka užgožtų visą mūsų regos lauką. Žinome, kokios netikėtos kartais gali būti nuotraukos, fiksuojančios tokius perspektyvos efektus [241]. Tačiau langas arba veidrodis juos patvirtina. Visai suprantama, kad užplūdus tokių atradimų džiaugsmui, menininkai patikėjo, jog pagaliau rado priemones perteikti tai, ką mes „iš tikrųjų matome“ ir kas nesutampa su tuo, „ką



241. G. Tenney nuotrauka, „Life“, 1958

žinome esant". Anot Ruskino, plokščias vaizdas ant stiklo sutampa su plokščių spalvų skiautiniu, kurį vieną tefiksuoja „nekalta" akis. Bet minutę (ar kelias) pasvarsčius aiškėja, jog toks tapatinimas yra klaidingas. Tiesa, kad tolumoje esantis namas stikle projektuojasi kaip nedidelė spalvota dėmė, tuo tarpu visiškai neteisinga manyti, jog būtent todėl aš „jį matau" kaip nedidelę spalvotą dėmę. Dėmės idėja suponuoja tam tikrą dydį ir padėtį erdvėje, o „nekalta akis", pagal apibrėžimą, nepajėgia suvokti dydžio. Grįžkime prie mūsų stiklo ir pasiaiškinkime šį esminį faktą. Akivaizdu, jog nutolusio namo vaizdo dydis lango stikle priklauso ne vien nuo nuotolio tarp namo ir manęs, bet ir nuo nuotolio tarp manęs ir lango. Man judant, namas, regimas pro langą, išliks beveik nepakitęs, tuo tarpu jo kontūras stikle ryškiai kis, susitraukdamas man artėjant ir išsiplėsdamas man tolstant (jei manote, jog turėtų būti atvirkščiai, apmąstykite tai dar kartą!). Taigi kuri iš šių skirtingų projekcijų atskleidžia tai, ką mes „iš tikrųjų matome"? Atsakymas – nė viena. Mes iš tiesų pro stiklą žiūrime tolyn. Mes iš tiesų matome namą, o ne dėmę, nebent būtume suklydę ir dėmę ant stiklo palaikę namu tolumoje. „Matyti" – tai spėti apie kažką „tenai", ką Amesas vadino „ten – tai patirtimi". Gryna dėmė be apimties ir padėties erdvėje negali būti nutapyta; abejoju, ar apie ją iš viso būtų galima mąstyti.

Bet koks mąstymas – tai rūšiavimas ir skirstymas. Bet koks suvokimas susijęs su spėjimais, todėl ir su palyginimais. Sakydami, jog iš aukštai namai atrodo it žaisliukai, o žmonės – it skruzdėlės, manau, esame sukrėsti nepažįstamo vaizdo, primenančio gerai žinomą ant vaikų kambario grindų išmėtytų žaislų vaizdą. Jaučiame tai, tačiau mūsų žinios šiuo atveju gali suklaidinti ir vieną galime palaikyti kitu. Mūsų spėjimai ir tikrinimo metodai šiuo atveju susvyruoja, ir mes bandome apibrėžti savo patirtį, vardydami į galvą ateinančius palyginimus. Tačiau, kartoju, jokios „objektyvios" padėties, iš kurios žmogus atrodytų „skruzdėlės dydžio", nėra paprasčiausiai todėl, kad skruzdėlė, ropojanti pagalve, atrodys milžiniška palyginti su tolumoje stovinčiu žmogumi. Kaip teigė profesorius E. G. Boringas, „Fenomenalus dydis, kaip ir fizinis dydis, yra santykinis ir reikšmingas tik kaip santykis tarp objektų".

## V

JEI TAI TIESA – o tą sunku užginčyti – iliuzionistinės dailės problema nėra visko, ką žinome apie pasaulį, pamiršimo problema. Svarbiau rasti tinkamus palyginimus; mūsų atveju, paprasčiau tariant, – rasti ant stiklo dėmę, kuri, žvelgiant iš tam tikro taško, galėtų būti palaikyta tolumoje stovinčiu namu. Kai ši problema

apibrėžta bent apytikriai, nebe taip keista, kad tokią dėmę rasti sunku. Iš tiesų, jau parodėme, jog tam tikrais atvejais šios užduoties atlikti nepajėgia net patyrę tapytojai. Į šį pavyzdį turime atkreipti dėmesį, nes jis buvo pasitelktas jau minėtoje diskusijoje apie tai, ar tradiciniai iliuzionistinės dailės metodai atkuria pasaulį tokį, kokį mes jį matome. Seras Herbertas Readas, kurio perspektyvos kritiką aptarėme šiek tiek anksčiau, savo knygoje *Menas dabar (Art Now)* atkreipė dėmesį į įspūdingą Cambridge'o profesoriaus Thoulesso eksperimentą, turėjusį pademonstruoti, jog iš tiesų daiktus mes matome kitaip, nei atrodytų iš jų projekcijų. Eksperimentas vėl buvo skirtas formos pastovumui. Jis parodė, kad žiūrėdami į monetą ar lėkštę iš šono, esame linkę neįvertinti jos deformacijos dėl rakurso laipsnio.

Tai jau buvo žinoma viduramžių optikos studentams, naudojusiems tai kaip argumentą prieš regos spindulių geometriją. Tačiau Thoulessas pirmasis sukūrė metodą, kuriuo galėjo būti išmatuotas neįvertinimo laipsnis. Užfiksavęs tašką, iš kurio turi būti žiūrima į apvalius objektus, eksperimente dalyvavusių žmonių jis paprašė iš laipsniškai siaurėjančių ovalų serijos išsirinkti vieną labiausiai atitinkantį matomą vaizdą. Lygindamas pasirinktus ovalus su matematiniais perspektyvos rezultatais, jis sužinojo, jog net tapytojai yra linkę matyti monetą apskritesnę, nei būtų galėję matyti iš savo žiūrėjimo taško. Šį fenomeną Thoulessas pavadino „regresija link realaus objekto“. Tai – dar sudėtingesnė, nes išmatuojama, senos Ruskino ir Rogerio Fry idėjos, kad žinojimas įtakoja daiktų matymą, versija. Ne vien dirgiklių konfigūracijos tinklainėje lemia mūsų regimojo pasaulio vaizdą. Tą informaciją keičia mūsų žinios apie „tikras“ daiktų formas.

Profesoriaus Thoulesso eksperimento rezultatai nekelia abejonių, tačiau jų interpretacijos klausimas tebėra atviras. Kalbėdamas apie „tikrą“ objektą, jis tarsi buvo nusprendęs iš anksto.

Moneta yra tiek pat reali ir žiūrint į ją iš viršaus, ir iš šono. Tačiau frontalus vaizdas mums suteikia daugiausiai informacijos. Kaip tik šį aspektą vadiname „būdinga objekto forma“, jis (kartais jų būna du) parodo mums daugiausia skiriamųjų bruožų, pagal kuriuos mes klasifikuojame ir įvardiname pasaulio daiktus. Primityvusis menas, kaip matėme, koncentruojasi būtent ties šiais skiriamaisias bruožais, ir ne todėl, kad jis daugiau grįstas žinojimu nei matymu, o todėl, kad jis primygtinai reikalauja aiškios klasifikacijos.

Tas pats primygtinis skiriamųjų bruožų reikalavimas įtakoja ir mūsų reakcijas gyvenime susidūrus su netikrumu. Tad netikslu kalbėti apie žinias, lemiančias pasvirusios monetos vaizdo suvokimą. Veikiau jį įtakoja mūsų žinių alkis, pastangos atrasti reikšmę, kalbant Bartletto terminais. Šios knygos terminais mes turėtume kalbėti apie lūkesčius, spėjimus ir hipotezes, kurie įtakoja mūsų patirtį.

Dažnai matėme, kad šie lūkesčiai tampa tokie stiprūs, jog patirtis užbėga už akių dirgiklių situacijai. Kitaip tariant, suvokimas – tai procesas, kurio metu numatomas būsimos vaizdo interpretacijos patikrinimo rezultatas. Matyti monetą arba lėkštę ir perskaityti jas kaip tokias – tai numatyti, kad forma suapvalės ištiesus kaklą ir žvelgiant iš šiek tiek aukščiau.

Tačiau ar tai skiriasi nuo vadinamojo „dydžio pastovumo"? Matėme, jog namo arba monetos dirgiklių konfigūracija pati savaime neperteikia jų dydžio, nes ji gali reikšti begalę objektų „tenai". Jei ir toliau monetų ar namų atvaizdams mintyse suteikiame dydį, tai darome, anot profesoriaus Osgoodo, vien dėl to paties įpročio apie daiktus galvoti tam tikrose standartinėse situacijose, kuriose jie dažniausiai būna. Lyginame monetą rankoje su namu anapus kelio. Būtent šis įsivaizduojamas standartinis nuotolis įtakoja mastelį, kuriuo minėtus objektus piešia vaikas, ir kuris lemia įprastą skruzdėlių ir žmonių apibūdinimą. Į gerai žinomą klausimą, ar mėnulis yra šešių pensų, ar pusės kronos monetos dydžio, apie kurį užsiminiau anksčiau, negali būti vienareikšmiško atsakymo; tačiau daugelis iš mūsų nesutiktų su teiginiu, kad jis primena segtuko galvutę arba okeaninį garlaivį, tuo tarpu būtų galima lengvai sukurti situaciją, kurioje šie teiginiai būtų teisingi.

## VI

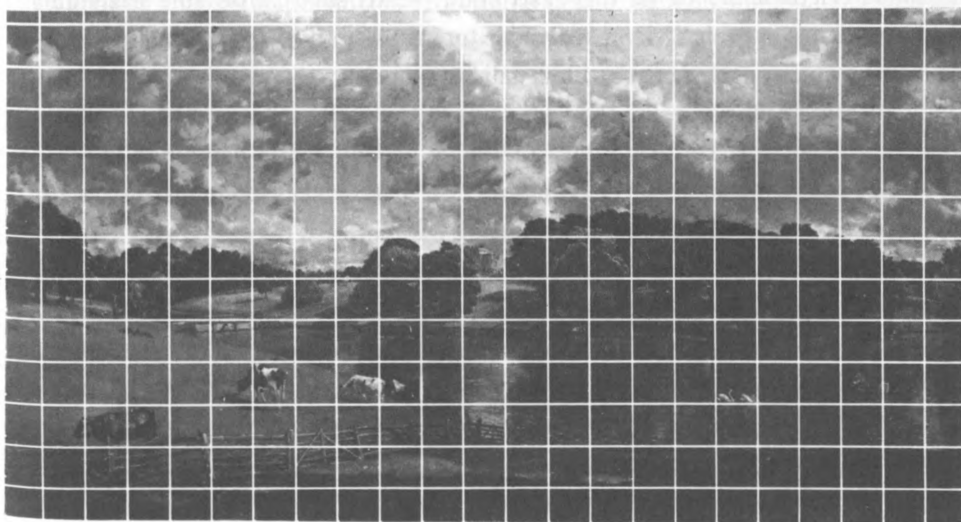
KAD IR KAIP būtų keista, šios suvokimo lūkesčių užgaidos ir jų įtaka mūsų pasaulio vaizdui nesikerta su lango eksperimentu. Esmė ta, jog tam tikru būdu išdėstytos įvairios dėmės ir kontūrai sukuria iliuziją, jog jie yra ne čia, o ten, ne plokšti, o tūriniai, ne maži, o dideli. Jei iš tiesų galime sukurti kinetoskopą, kuriame Fantin-Latouro *Natiurmortas* [IV] nesiskirs nuo realaus pusryčių stalo, tai Thoulesso eksperimentas ir su tikra, ir su nutapyta lėkšte ar puodeliu baigtųsi tomis pačiomis įvertinimo klaidomis. Tiesą sakant, teigti, jog Fantin-Latouro puodelį matome „apvalų", reikštų tik tai, kad jis sukelia šiuos pavidalą transformuojančius lūkesčius. Vaiko nukopijuotas Constable'io *Wivenhoe parkas* siūlo panašią interpretaciją; o kadangi pats Constable'is savo darbus laikė moksliniais eksperimentais, visiškai leistina atlikti dar vieną eksperimentą su jo regimojo pasaulio atvaizdu. Aš šiek tiek pakeičiau jo pasaulį perstumdamas namą iš tolimojo plano į pievą dešiniajame kampe bei paskutinę tvoros atkarpą pakartodamas prieš pirmąją atkarpą kairėje [242]. Efektas stulbina net labiau nei priešinga juodojo žmogaus didėjimo tolstant iliuzija, aptarta ankstesniame skyriuje [228]. Namas atrodo toks miniatiūrinis, jog sunku patikėti, kad jo dydis nepakito. Bet jei ant paveikslo už-



242. Constable'io „Wivenhoe parko" montažas

dėsime taisyklingą tinklelį [243], pastebėsime objektyvius vidinius paveikslo santykius, kuriuos ignoruoja mūsų skaitymas. Būtent taip elgtųsi tapytojas, norėdamas nukopijuoti Constable'io paveikslą ir įveikti interpretacijos trauką, atsiskleidusią vaiko kopijos pavyzdyje [V].

Tinklelis, sudarytas iš lengvai suvokiamų matavimo vienetų, stabdo interpretavimą, einantį išvien su formų tikrinimu ir supratimu. Užuot matęs namo atvaizdą, jis mato baltais ir pilkais dažais užpildytus langelius.



243

VII

TAČIAU AR NE BŪTENT TAI, anot Ruskino, turėtų daryti dailininkas, stovėdamas priešais savo motyvą? Atsikratyti reikšmės numatymo tam, kad išvystų motyvą tokį, koks jis yra? Tam tikra prasme – taip. Tačiau toks procesas niekuomet nebus pasyvus ir nekaltas. Pats Ruskino apibrėžimas nurodo, jog tapytojas gali pasiekti regimojo pasaulio suvokimo pilnatvę ir kartu atmesti jo reikšmę vien keisdamas vieną interpretaciją kita. Ruskino tapytojas įveda alternatyvią reikšmę, tokią akivaizdžią, kad net išvengia aprašymo. Jis mato pievą ne kaip šviesą ir šešėlius, it nekaltas kūdikis, bet kaip tapytojas – pigmentais, žalios ir sieros geltonumo spalvos.

Šis drąsus teiginys skamba šiek tiek geriau už išsisukinėjimą. Žinoma, tapytojas ir turi interpretuoti gamtą spalvų kalba – kaipgi kitaip jis galėtų perkelti ją drobėn? Tačiau teigimas, jog jis turi išmokti matyti spalvomis, turi tam tikrų įdomių pasekmių, leidžiančių naujai pažvelgti į vizualinių atradimų istoriją.

Šioje vietoje, manau, galiu apeliuoti į daugeliui gerai pažįstamą patirtį. Mes nueiname į paveikslų galeriją, ir kai po kurio laiko iš jos išeiname, gerai pažįstamas pasaulis, gatvė ir minios šurmulys, atrodo pakitę. Į tokią daugybę paveikslų žiūrėję kaip į pasaulį, dabar tarsi persijungiame ir į pasaulį žvelgiame kaip į paveikslus. Trumpą akimirką mes tarsi žvelgiame į daiktus tapytojo akimis, arba, griežčiau tariant, su tapytojo nuostata apžiūrime motyvą ir ieškome aspektų, kuriuos galėtume dažais atkurti drobėje.

Teisūs tie, kurie skatina dailės studentą tobulinti šį sugebėjimą. Lygiai taip pat jie teisūs tvirtindami, jog jis turi rasti būdų įveikti savo žinias apie pažįstamas daiktų reikšmes ir žvelgti vien į spalvas ir tonus, perkeltus į įsivaizduojamą plokštumą. Jau matėme, kad šie pastovumai gali būti sugriauti tik nustojus paisyti daiktų reikšmių. Menininko poreikį atitrūkti ir pereiti į visiškai kitą reikšmių plotmę drastiškai iliustruoja Dürerio medžio raižinys, vaizduojantis dailininką ir rėmus [244]. Bet net įsivaizduojami Alaino egiptiečiai, matuojantys modelį ištiestoje rankoje laikomu teptuku [1], sugebėtų tai padaryti.

Neskaitant tokių mechaniškų priemonių, visi dailininkai žino ir psichologiškesnių metodų grynųjų formų ir santykių suvokimui aštrinti – pavyzdžiui, primerkti akį, arba, kaip kad savo studentus mokė Sickertas, perkelti dėmesį nuo reikšmingų objektų į fone jų paliekamą tuščią formą. Tokios negatyvinės formos, neturinčios jokios reikšmės daiktiškąja prasme, puikiai tinka pirmosios schemos korekcijai patikrinti.

Dažnai cituojamas Cézanne'o patarimas Bernardui žvelgti į gamtą kaip į pagrindinių formų – cilindrų, kūgių ir sferų – kompoziciją, siekia lygiai to paties per-



244. DÜRER. Medžio raižinys. Apie 1527

rūšiavimo. Žinoma, tai neturi nieko bendra su kubizmu, bet aiškiai siejasi su tuometiniu dailės dėstymo būdu prancūzų mokyklose, vyravusiu Cézanne'o jaunystės metais, kurį jis norėjo perduoti savo jaunajam pasekėjui.

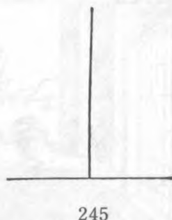
Tokiu būdu dailės dėstymas, kaip ir dauguma tapybos vadovėlių, yra grindžiamas tuo, ką galima būtų vadinti tradicinės Vakarų filosofijos „sveiko proto versija“. Pasaulis sudarytas iš substancijų, turinčių įvairaus pastovumo jusliškai suvokiamus bruožus. Antai buko lapai „yra“ nedideli, rombo pavidalo ir ryškios žalios spalvos, o kalnai tolumoje „atrodo“ melsvi. Dailininko reikalas yra paprasčiausiai analizuoti išvaizdas pagal šias kategorijas bei kuo tiksliau jas atkartoti savo raiškos priemonėmis.

Šiuo požiūriu nėra esminio skirtumo tarp dailininko, tapančio peizažą, ir paveikslą kopijuojančio dailininko. Abu yra susirūpinę dalių suderinimu, tarsi mozaikos meistras, dirbantis pagal eskizą kartone ir parenkantis akmenį po akmens, kaip įmanoma labiau atitinkančius prototipinę detalę, bei komponuodamas juos pagal formas, kurias regi priešais save.

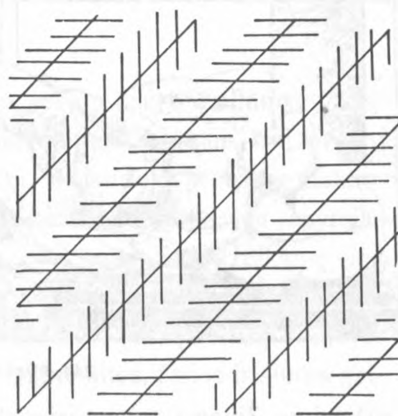
## VIII

TIKSLI KOPIJA, kaip ir fotografija, estetikos žinovams buvo itin paranki būtinam kūrybiniam dailės sandui pabrėžti. Tūlas paprieštarautų, jog neatskiriamų dublikatų kūrimas veikiau turėtų dominti banknotų klastotojus nei menininkus, tačiau matėme, kad psichologine prasme bet kokio panašumo sukūrimas – anaiptol ne trivialus pasiekimas. Ankstesniame skyriuje aptarėme kopijuotojo veiksmus pasitelkus schemas ir korekciją bei pasirinktą žodyną, vėliau tikslinamą, idant jis atitiktų savo prototipą. Dabar galėtume klausti, kam gi reikalingos tokios schemos, jei dailininkas teturi atkartoti tai, ką mato, plotelis po plotelio. Priežastis, manau, ta, kad toks mozaikinis metodas susiduria su daug didesnėmis kliūtimis

nei tiesiog sunkumu užmiršti tai, ką žinome apie reikšmes. Net grynosios formos ir ornamentai gali savaip transformuotis tiesiog mūsų akyse. Beveik atrodo, kad akis žino tokias reikšmes, apie kurias protas nieko nenutuokia. Formų ir spalvų priešpriešа krečia mums netikėčiausius triukus, geriau žinomus „optinių iliuzijų" vardu.



245



Perbrauktos lygiagrečios linijos atrodo lenktos; vertikali linija atrodo ilgesnė nei tokio paties ilgio pasvirusi linija [245]. Šios iliuzijos, kurių pilnos psichologijos knygos, buvo laikomos nukrypimais, nedideliais žmogaus percepcijos aparato trūkumais. Šiandien joms rodoma šiek tiek daugiau pagarbos. Pagaliau supratome, kad jos reprezentuoja ne išimtis, bet taisyklę. „Griežtai tariant," – rašo profesorius Edwinas Boringas, – „iliuzijos sąvokai psichologijoje nėra vietos, nes jokia patirtis iš tiesų nekopijuoja tikrovės". Taigi norintys kurti kopijas negali remtis vien savo regimąja patirtimi.

Labiausiai pritrenkiantis šios problemos pavyzdys – vadinamasis „plitimo efektas" [VI]. Panaudotos tik dvi spalvos – raudona ir mėlyna. Kombinuojamos su įvairiais juodais ir baltais raštais jos atrodo skirtingai, ir taip yra dėl abipusės jų įtakos, kurios niekas neprisipažįsta iki galo suprantąs: akivaizdu, jog fono nematome atskirai, visą ornamentą mes matome kaip vieną, ir bendrą jo šviesumą ar tamsumą priskiriame jo elementams. Tėra vienas būdas įsitikinti, kad tik baltos spalvos kaimynystė sudaro šviesesnio fono įspūdį, tuo tarpu juoda meta aplink save tamsų šešėlį. Turime akimis sekti spalvotą juostą, vedančią iš tamsesnės dalies į šviesesniąją. Jokio pertrūkio nėra.

Šis pavyzdys man atrodo ypač iškalbingas, nes atskleidžia tiek dirbtinio izoliavimo ir lyginimo galią, tiek ir jų ribas. Tokia priešprieša įgalina racionaliai įvardyti spalvą kaip tam tikros žinomos kokybės raudoną. Bet netgi ši teisinga klasifikacija neįtikins, jog juslinė abiejų spalvinių plotų kokybė yra tokia pat. Ji ir nėra. Mes iš tiesų vienur matome skaisčiai raudoną, kitur – tamsiai raudoną. Jei tokius spalvinius plotus turėtų objektas, kurį turime nutapyti, mes būtume priversti tepti skaisčiai raudonus dažus skaisčiai juostai, o vėliau, pastebėję greta esančios spalvos efektą – ją patamsinti. Taigi tokią spalvą galėtume atrasti tik ilgai klaidžiodami spėlionių klystkeliais ir vadovaudamiesi spalvų savybių tyrimais.

Niekas nesuvokė šito geriau už Ruskiną, nekaltos akies teorijos propaguotoją. Iš tiesų nežinau aiškesnės tapybos proceso analizės, nei toji, kurią pateikia Ruskinas savo mažajame vadovėlyje:

„Forma yra absoliuti, ir piešiant liniją, galima pasakyti, kad ji tinkama arba klaidinga, tuo tarpu spalva yra visiškai *reliatyvi*. Kiekvienas tavo darbo atspalvis kinta priklausomai nuo kiekvieno prisilietimo kitose vietose; todėl tonas, prieš minutę atrodęs šiltas, atšąla kur nors užtepus dar šiltesnę spalvą, o tai, kas vos prieš akimirką harmoningai derėjo, ima rėžti akį šalia atsiradus kitoms spalvoms; tad kiekvienu potėpiu reikia atsižvelgti ne į to akimirksnio efektą, o į ateities vaizdą, rezultatą, kurį sudarys visa, kas buvo atlikta, iš anksto viską apgalvojus. Lengvai galite suprasti, jog dėl šios priežasties koloristu galima tapti vien pašventus tam visą gyvenimą ir, be to, turint nepaprastą gamtos dovaną.“

Pabrėždamas, kad gamtos imituotojui būtina mintyse vienu metu kontroliuoti visų elementų efektus, Ruskinas, pats to nesuvokdamas, pataisė savo vaikiško matymo teoriją. Šis protinis veiksmas yra grįstas žiniomis apie spalvų įtaką viena kitai. Tiesą sakant, atliekant šį veiksmą, reikia būti pasiruošusiam naudoti pigmentą, kuris, atskirai paėmus, yra nepanašus į vaizduojamą spalvinį plotą, ir tikėtis, kad galiausiai jis atrodys adekvatus.

Manau, kad šis sugebėjimas ne tik nepriklauso nuo akies ar vaizdo tinklainėje, bet ir labai menkai tesusijęs su vizualine atmintimi. Sakoma, jog yra tam tikro psichologinio tipo žmonių, išlaikančių vizualinį įspūdį jam seniai išnykus iš akiračio. Mintyse jie išlaiko kažką panašaus į spalvotą nuotrauką, net ir užmerkę akis. Akivaizdu, jog ši savybė būtų naudinga tapytojui, norinčiam įsiminti vaizdą ir daugiau laiko pašvęsti tapymui, nei žiūrėjimui. Tačiau vadinamųjų „eidetinių sugebėjimų“ meninės pretenzijos man atrodo tokios pat nepagrįstos, kaip ir nekaltos akies. Jau matėme, jog iš pirmo žvilgsnio paprasta užduotis labai tiksliai nukopijuoti natūrą sukelia daug daugiau keblumų nei užduotis įsiminti. Šiuo atveju nesvarbu, ar dailininkas vaizduojamą prototipą mato priešais, ar saugo „savo mintyse“. Vaizdo kontroliavimo galia, taip įspūdingai aprašoma Ruskino, iš tiesų nėra eidetinė galia; tai – veikiau sugebėjimas išlaikyti sąmonėje kuo daugiau santykių, sąlygojantis visus protinius laimėjimus – ir šachmatininko, ir kompozitoriaus, ir didžio menininko.

Mums nė nereikia siekti tokių aukštumų, kad galėtume žvilgtelėti į psichologinę problemą. Kiekviena moteris žino, jog lygiai taip, kaip neparagavus neįmanoma sužinoti tikslaus patiekalo komponentų sukuriamo skonio efekto, neeksperimentuojant neįmanoma nuspėti formų ir spalvų efekto. Abiem atvejais tai – „bendri“ įspūdžiai, sukeliami nesuskaičiuojamų dirgiklių sąveikos. Tad net labiausiai drabužiuose nusimananti moteris neteigs žinanti, kaip jai tiks skrybėlė, tol,

kol pasižiūrės, kaip ji atrodo veidrodyje, nes bet kuri linija ar tonas gali visiškai netikėtai pakeisti jos veido *geštaltą*.

Tiesa, kad madinga moteris, rinkdamasi drabužį, nesiekia modeliuoti savo įvaizdžio pagal kokį nors prototipą, neskaitant galbūt mados idealų, kuriamų imitacijos ir sekimo tikslais. Tačiau bet kuris kopijų kūrėjas papasakos, kaip netikėtai kartais „elgiasi“ priešpriešinami elementai. Pasirodo, jog apie tikrą kopiją galima kalbėti tik tada, kai kopija yra originalo dydžio. Nes dydis įtakoja atspalvį, ir tai paliudyti gali visos moterys, kurioms teko išmokti atsižvelgti į tai renkantis audinius iš nedidelių pavyzdėlių katalogo. Ta pati spalva pasikeitus jos plotui atrodo kitaip, todėl sumažinta kopija skirsis nuo originalo, nors visos jų spalvos visiškai atitiks. Galima suabejoti, ar šį neįgalumą gali įveikti tie, kas gamina spalvotas paveikslų reprodukcijas knygoms. Visa, ką šiuo atveju gali padaryti technikas – tai bandant ir klystant skintis kelią link spalvinių santykių, kuriuos mano esant tapačius originalui. Nėra jokių mokslinių standartų ar apskaičiavimų, kuriais jis galėtų remtis dirbdamas savo subtilų darbą.

Tėra vienas mokslinių iliustracijų tipas, kuriame dydžio įtaka įspūdžiui yra pripažįstama oficialiai. Geografai, braižantys atskiras kalnų grandinių dalis, pagal nustatytą proporciją didina aukštį atsižvelgdami į plotį. Jie pastebėjo, kad tikro vertikalaus santykio pavaizdavimas atrodo neįtikinamai. Mūsų protas atsisako pripažinti, jog 29 000 pėdų (8 838,2 km) atstumas nuo jūros lygio iki Everesto viršūnės yra tik truputį daugiau nei 5 mylios (8,045 km), kurias automobilis įveikia per kelias minutes.

## IX

TAI – VIENA iš priežasčių, dėl kurių Cézanne'o nutapyto *Ste. – Victoire kalno* ir šio kalno nuotraukų [35, 36] sugretinimas estetinės analizės tikslais gali būti klaidinantis. Pavyzdžiui, faktas, kad Cézanne'as pavaizdavo kalną perdėtai statų, yra banalus. Šiuo požiūriu itin atsargiai reikėtų performuluoti klausimą, ar nuotrauka apskritai atrodo daugiau ar mažiau „panaši“ į kalną. Kai kurios fotografijos, kaip ir kai kurie paveikslai, atrodo įtikinamai, kitos – ne. Jų mastelis, kalno atstumas iki krašto, net kartoninis pagrindas ar rėmas gali netikėčiausiai įtakoti bendrą įspūdį. Tas pat pasakytina ir apie kraštovaizdžio atvaizdus, tačiau visa tai tolima problemoms, su kuriomis galynėjasi Cézanne'o lygio menininkas.

Šios problemos iškilo į pirmą vietą, kai visiškas atsidavimas vizualinei patirčiai tapo ir moraliniu, ir estetiniu imperatyvu. Per spalvingą savo mirgančių drobių ūką impresionistai nematė šio reikalavimo prieštaringumo. Tačiau nepa-

lenkiamas Cézanne'o sąžiningumas bei dėmesys aiškumui ir struktūrai parodė, kad jei iš tiesų kiekviena detale būsi ištikimas tam, ką matai, adekvačiai perteikti nepavyks: galų gale elementai nesusijungs į įtikinamą visumą. Taip buvo paskelbta mozaikinio vaizdavimo teorijos pabaiga. Iškilo naujų vaizdo organizavimo principų poreikis. Tačiau ne kas kitas, o Cézanne'as žinojo, jog tokio organizavimo neįmanoma suplanuoti, nes neįmanoma numatyti visų paveikslo elementų tarpusavio sąveikos efekto. Paradoksalu, tačiau jo kovos pralaimėjimus ir triumfus nustelbė tas malonumas, kurį mums teikia netgi jo nesėkmės; tačiau nėra nė menkiausios abejonės, kad daugelis nebaigtų jo drobių yra nepavykę eksperimentai; bandymai, vertę grįžti ir vėl pradėti kelionę į nežinomybę, kuri leistų jam „pertapyti Poussiną iš Gamtos", tyrinėjant naujus vientiso pasaulio organizavimo metodus.

Kubistai pasuko priešingu keliu. Jie nuspyrė šalin ištikimybės akiai tradiciją ir bandė vėl remtis „realiu objektu", kurį priplojo prie paveikslo plokštumos. Iš to kilusia sustumtų atvaizdų painiava galima gėrėtis tarsi neišspręstų regėjimo problemų komentaru ir nekreipti dėmesio į pretenzijas vaizduoti realybę tikriau nei tai daro braižomąja geometrija grįstas paveikslas.

Jau matėme, jog mokslas yra tarsi dvigalė lazda, kuria galima ir pulti, ir ginti bet kokią meninę veiką. Jis mažai teatskleidžia matymo paslapčių; jis negali patarti dailininkui, kokią išvadą reiktų daryti iš jo atradimų. Taigi akivaizdų faktą, kad žvelgiant į aplinkinius daiktus nebūtinai sukuriamas iliuzionistinis paveikslas, galima panaudoti įrodant tradicinių metodų klaidingumą, arba, priešingai – jų nepakeičiamumą.

Neturime teisės įtarti, jog akademistinės tradicijos šalininkai ignoravo šią dilemą. Tai gana aiškiai suformulavo vienas iš Poussino globėjų, Rolandas Fréartas de Chambray, 1662 m. Le Manse spausdintuose akademistinės teorijos nuostatose *Tapybos tobulumo idėja (Idée de la perfection de la peinture)*:

„Kai tik dailininkas sakosi vaizduojąs daiktus taip, kaip juos mato, jis aiškiai mato juos klaidingai. Jis pavaizduos juos vadovaudamasis ydinga vaizduote ir sukurs prastą paveikslą. Tad prieš imdamas pieštuką ar teptuką, jis turi išmokyti savo akis žiūrėti vadovaujantis dailės principais, kurie išmoko ne vien matyti daiktus tokius, kokie jie yra, bet ir tokius, kokie jie turi būti pavaizduoti. Kad ir kaip paradoksaliai tai skambėtų, dažnai lemiama klaida yra tapyti juos tiksliai taip, kaip mato akis."

Manau, kaip tik šis paradoksas paaiškina, kodėl iliuzionistinė dailė išaugo iš ilgametės tradicijos ir žlugo, kai tik šia tradicija pradėjo abejoti nekaltos akies šalininkai.

Kai kurie istoriniai faktai, patvirtinantys šią išvadą, jau buvo aptarti ankstesniuose skyriuose. Visi atvaizdai remiasi schemomis, kurias dailininkas iš-

moksta naudoti. Tačiau dabar galime aiškiau suprasti, kodėl jis taip priklauso nuo tradicijos. „Įsakymas nukopijuoti išvaizdą“ lieka bereikšmis, jei dailininkui prieš tai nepateikiamas kas nors, ką reikėtų atkurti kaip kažką kitą. Derinimas neįmanomas be kūrybos. Menininkas, neturėdamas tam tikro vizualių elementų santykių ir tarpusavio sąveikos pavyzdžio, negalėtų žengti į sunkų „sieros geltonumo dėmės“ pritaikymo kelią, kadangi ją galima palaikyti ne tik raktažolėmis (prisimenant Ruskino pavyzdį), bet, tam tikrame santykyje su žalia, ir saulės nušviesta veja. Tiesą sakant, nekaltos akies laimėjimai, arba, kalbant šiuolaikiniais terminais, „dirgiklių koncentracija“, yra ne vien psichologiškai sudėtingi, tačiau ir logiškai neįmanomi. Kaip žinome, dirgiklis yra be galo dviprasmiškas, o dviprasmybė, jei prisimintume šioje knygoje jau skambėjusią temą, negali būti pamatyta – ją įžvelgti galima vien bandant įvairius tai konfigūracijai tinkančius skaitymo būdus. Manau, dailininko talentas – būtent tokio pobūdžio. Dailininkas – tai žmogus, išmokęs žiūrėti kritiškai ir, kiek juokais, tiek ir rimtai, alternatyviomis interpretacijomis tikrinti savo įspūdžius. Dar prieš tapybai įvaldant iliuzijos kūrimo priemones, žmogus suvokė vizualumo dviprasmiškumą ir išmoko apibūdinti jį kalba. Palyginimai, metaforos, poezija, mitai byloja apie kūrybingos sąmonės galią kurti ir griauti naujas klasifikacijas. Būtent nepraktiškas žmogus, svajotojas, atsakys laisviau ir ne taip įsitikinęs, kaip sumanesnis jo kolega, išmokęs mus uolos formoje įžvelgti jautį, o galbūt ir į jautį žvelgti kaip į uolą. Mūsų dienų menininkas, Georges’as Braque’as, kalbėjo apie jaudulį ir pagarbią baimę, apėmusius jį atradus mūsų kategorijų paslankumą, tą nepastebimą virsmą, kai dildė tampa šaukštu batams įauti, o kibiras – žarijų indu. Matėme, jog sugebėjimas rasti ir sukurti yra ne vien menininko, bet ir vaiko atradimų pagrindas. Iš tiesų radimas pirmesnis už kūrimą, tačiau vien kurdamas objektus ir bandydamas juos kurti į kažką panašius žmogus plečia regimojo pasaulio suvokimą. Konradas Fiedler’is nuolat pabrėždavo šį žmogaus kūrybiškumo aspektą, bet ir jis galbūt nepakankamai įvertino žinių plėtros sunkumus, „išvaizdų atradimo“ svarbą, nes tai iš tiesų yra matymo nevienareikšmiškumo atradimas.

## X

Kaip tik šie faktai iš esmės paaiškina, kodėl vaizduojamoji dailė turi istoriją ir kodėl ši istorija yra tokia ilga ir sudėtinga. Skaityti dailininko paveikslą – tai mobilizuoti visus mūsų regimojo pasaulio atsiminimus bei patirtį ir patikrinti matomą pavidalą bandomosiomis projekcijomis. Norėdami regimąjį pasaulį skaityti kaip dailę, turime elgtis priešingai. Turime prisiminti matytus paveikslus bei

patirtus įspūdžius ir iš naujo tikrinti motyvą, bandydami projektuoti juos į įrėmintą vaizdą.

Seras Winstonas Churchillis apeliavo į psichologiją siekdamas nušviesti atminties rolę tapyboje; jis tai pavadino „paštu", šviesos pranešimą paverčiančiu spalvos kodu. Man regis, čia neišvengiamai peršasi išvada, jog atmintis, atliekanti šį stebuklą, yra būtent matytus paveikslus išsaugojanti atmintis. Turime paradoksalų rezultatą – tik nutapytas paveikslas gali paaiškinti gamtoje matomą paveikslą. Tačiau jau matėme galybę šio paradokso įrodymų. Tiesą sakant, mano knygos problema ir buvo suformuluota tam, kad paaiškintų šiuos fenomenus ir atvestų prie šios išvados; vis dėlto, suprasta pažodžiui ji taip pat nuvestų į aklavietę. Jei žmonės, įgudę skaityti paveikslus kaip gamtą, galėtų apsigręžti ir pamatyti gamtą kaip paveikslą, procesas niekuomet nė nebūtų prasidėjęs, o pirmasis paveikslas niekuomet nebūtų buvęs nutapytas. Bet juk matėme, kad pirmasis paveikslas nepretendavo į panašumą. Tik kai kurios civilizacijos pasuko nuo kūrybos prie derinimo; ir tik ten, kur atvaizdo artikuliacija buvo ypač ištobulinta, susiformavo sisteminis lyginimo procesas, pasibaigęs iliuzionistine daile. Tačiau net ir natūros imitacija lieka selektyvi. Anaiptol ne kiekvienas motyvas sudomina dailininką. Net ir susiformavus natūralistiniam menui, vaizdavimo žodynas išlieka tvirtas, kinta nenoriai, tarsi regimas vaizdas galėtų paaiškinti nutapytąjį. Stebinantis dailės stilių stabilumas reikalauja tokios save patvirtinančios hipotezės.

Šie psichologiniai faktai pirmiausiai buvo atrasti ir aptarti būtent peizažo tapybos srityje, kur vaizdas reiškia daugiau nei apskaičiavimai. Praėjus vienuolikai metų po to, kai Fréartas de Chambray savo draugams *pusenistams* pasakė apie „paradoksą", kad geras dailininkas niekuomet neturi pasitikėti savo matymu, kylančios *rubensistų* grupės lyderis Rogeris de Piles'as savo veikale *Dialogas apie koloritą (Dialogue sur le Coloris*, 1673) pabrėžė kitą šio klausimo pusę. Blogas tapytojų įprotis, teigia jis, „netgi įtakoja jų organus, ir jų akys gamtos objektus ima regėti nuspalvintus taip, kaip jie įpratę juos tapyti". Šios abipusės indukcijos efektų jau esame pastebėję kraštovaizdžio atvaizdavimo „patologijoje" ir jos virtime menu. Visada reikia prisiminti, kad gamta niekuomet nebūtų ėmusi mums atrodyti „vaizdinga" jei nebūtume išsiugdę įpročio matyti ją pagal paveikslo principus. Richardas Payne'as Knightas, įžvalgus XVIII a. meno mylėtojas, puikiai suvokė, jog vaizdingumo, tapybiško grožio paieškos, vedančios poetus ir tapytojus į Ežerų kraštą, iš tiesų tėra motyvų, meno mylėtojui primenančių, pageidautina, Claude'o ir Poussino paveikslus, paieškos.

Vėl grįžtame prie Constable'o pasiekimų problemos, tikrojo vizualinių atradimų, Rogerio Fry apibūdintų kaip „artėjimas prie išvaizdų", pobūdžio. Be abejo, ir pats Constable'is savo kūrybą traktavo panašiai. Jis maištavo prieš publiką, „žiū-



246. CONSTABLE. *Borrowdale'o eskizas*. 1806, akvarelė

rinčią į paveikslus kaip į gamtos vertinimo standartus, o ne atvirkščiai". Bet jo reakcijos aršumas būtų nesuprantamas, jei ne tas neišvengiamas poveikis, kurį matytų paveikslų prisiminimai turėjo jo jautriam protui. Viktorijos ir Alberto mu-



247. CONSTABLE. *Wivenhoe parko motyvas*. 1817, pastelė

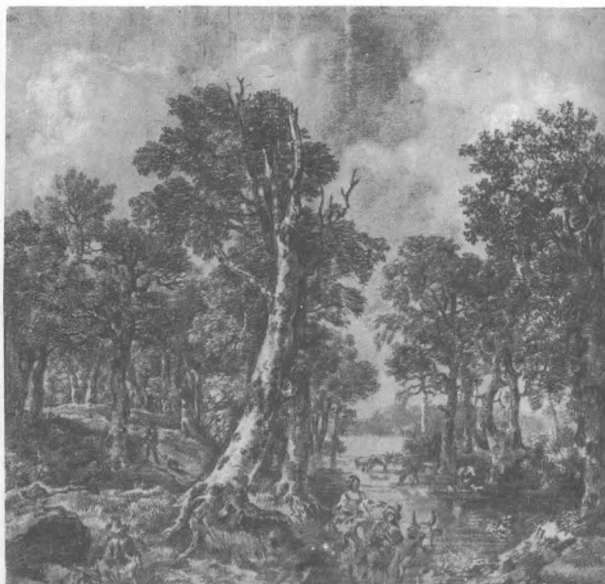


248. GAINSBOROUGH. *Girdykla*. 1777

ziejus saugo puikią Constable'io studiją, vaizduojančią Borrowdale'ą Ežerų krašte, kurią jis sukūrė būdamas dvidešimt dvejų [246]. Kitoje pusėje jis užrašė pastabą, turėjusią jam padėti atsiminti: „Puiki, vėjuota diena, tonas labai sodrus ir švelnus, kaip švelniausi Gasparo Poussino ir sero George'o Beaumonto tonai, apskritai tamsesni nei šiame piešinyje".

Pastebime, kaip dailininkui į galvą iš karto ateina regimo motyvo palyginimas. Jis prisimena Gasparą Poussiną, kurio didingos kalnų kompozicijos XVIII a. išmokė į Ežerų kraštą žvelgti pagal vaizdingumo principus. Serą George'ą Beaumontą visuomet prisimename kaip akademistinės tradicijos atstovą, minimą anekdote apie rudąjį smuiką.

Tačiau net atsisakydamas vaizdingumo Constable'is tebemąsto tapybiniais principais. Apie savo gimtąjį Safolką jis rašo: „Tai – gražiausias gamtovaizdis dailininko akiai. Man regis, aš matau Gainsboroughą kiekvienoje gyvatvorėje ir drevėtame medyje". Iš tiesų visai nesunku įrodyti, jog žodyną, kuriuo Constable'is naudojosi tapydamas šiuos Rytų Anglijos vaizdus, jis perėmė iš Gainsborougho. Prisiminkime vieną iš paruošiamųjų Constable'io eskizų [189] *Wivenhoe parkui*. Vėlesniame piešinyje [247] matome jį savo globėjo parke ieškant tapytino vaizdingo motyvo. Ką gi jis išsirinko? Tokią grupę, kokią jis greičiausiai dažnai matė idiliš-



249. GAINSBOROUGH. *Piešinys sekant Ruisdaeliu.* Apie 1748

kose Gainsborougho kompozicijose – pavyzdžiui, *Girdykloje* [248], pamiškės pastoralėje. Jis matė tą vaizdą taip, kaip jį vaizdavo Gainsboroughas.

Tačiau, jei visa tai tiesa, ar mes neatsiduriame, kaip pasakytų filosofai, begaliniame regrese, bandydami paaiškinti vieną dalyką kitu, ankstesniu, reikalaujančiu tokio pat paaiškinimo? Jei Constable'is anglišką peizažą matė taip, kaip jį vaizdavo Gainsboroughas, tai kaip jį matė pats Gainsboroughas? Į šį klausimą galime atsakyti. Rytų Anglijos žemumų peizažus Gainsboroughas matė olandų tapytojų, kurių darbus jis atkakliai studijavo ir kopijavo, maniera. Pažiūrėkime į jo piešinį [249], atliktą sekant Ruisdaeliu [250], ir įsitikinsime, kad būtent šiuo dailės žodynu jis naudojosi kurdamas savo idiliškas miško scenas [251]. O iš kur savo žodyną ėmė olandai? Atsakymas į šį klausimą kaip tik ir yra tai, ką vadiname „dailės istorija". Visi paveikslai, kaip teigė Wölfflinas, daugiau skolingi kitiems paveikslams, nei tiesioginiam stebėjimui.

Constable'is niekada neabejojo, kad tik iš tradicijos dailininkas gali išmokti perteikti gamtą. Nors Ruskinas ir atpasakojo legendą apie Constable'io nenorą mokytis iš kitų, Leslie savo *Vadovėlyje jauniems tapytojams (Handbook for Young Painters)* priminė, jog „pirmieji Constable'io meniniai bandymai buvo plunksna atliktos Raphaelio etiudų kartone kopijos, vėliau – Ruysdaelio raižinių kopijos; dar vėliau (...) jis rūpestingai kopijavo Wilsoną, Ruysdaelį, Rubensą, Teniersą ir Claude'ą. (...) Jo sienas taip pat dengė didžiųjų peizažistų ir kitų tapytojų paveikslai, piešiniai ir atspaudai." Jau žinome, kad jis kopijavo Alexanderio Cozenso piešinio albumą, o į gyvenimo pabaigą net rašė savo draugo, neseniai mirusio jauno tapyto-



250. RUISDAEL. *Miškas*. Apie 1660



251. GAINSBOROUGH. *Konrado giria*. 1748



252. CUYP. *Dordrechtas per audrą*. Apie 1650



253. CONSTABLE. *Solsberio katedra žvelgiant iš pievos*. 1831

jo, tėvui: „Jei tik galėtumėte man paskolinti dvi ar tris vargšo Johno studijas, vaizduojančias šermukšnius miestelio pievoje (...), aš jomis tikrai labai rūpinčiausi. (...) Aš pats šiuo metu tapau keletą šermukšnių“. Tuo pat metu jis rašė apie Ham House kolekciją: „Ten yra didingas Cuypas [252], tylus ir ramus, Dorto miestas matomas su bokštais ir vėjo malūnais, nušviestas blausios pavandenijusios saulės, tuo tarpu siaubinga properša danguje beveik gąsdina, o žaibas, smogiantis į varganus trobesius, taip tikroviškai spindi – kad būčiau jį matęs prieš išsiųsdamas savo „Solsberį“ [253]“.

Constable'is buvo įsitikinęs, jog Cuypas padarė vertingą atradimą. Jis ištyrinėjo Cuypo pavaizduotą žaibą ir tarė jį esant kaip gamtoje. Ne kaip gamtos kopiją, žinoma, – kas gi įstengtų nukopijuoti žaibo blyksnį, ir dar aliejiniais dažais, – bet kaip konfigūraciją, kuri tame kontekste virsta efektyvia šio nenutapomo švystelėjimo kriptograma. Tad toliau eksperimentuoti nebebuvo prasmės.

Manau, dabar esame šiek tiek geriau pasiruošę suvokti, kodėl Constable'is tapytus peizažus apibūdino kaip to, ką jis vadino „gamtos filosofija“, t. y., mokslo, eksperimentus. Jis manė, ir visai pagrįstai, kad vien eksperimentavimas gali išvesti dailininką iš stiliaus kalėjimo aukštesnės tiesos link. Tik bandydamas naujus, dar niekuomet tapyboje nematytus efektus jis gali pažinti gamtą. Kūryba vis dar pirmesnė už derinimą.

## XI

VIZUALINIŲ atradimų istorijos persvarstymas, kurį bandau čia atlikti, tiesą sakant, primena persvarstymą, kurio prireikė mokslo istorijai. Ir šioje srityje XIX a. tikėjo pasyviu registravimu, nešališku neinterpretuotų faktų stebėjimu. Techniškai tai būtų galima pavadinti tikėjimu indukcija; tikėjimu, jog kantriai renkant vieną pavyzdį po kito įmanoma pamažu sukurti teisingą gamtos paveikslą, visuomet manant, kad įmanomas subjektyvumo nenuspalvintas stebėjimas. Šiuo požiūriu mokslininkui nėra nieko pavojingesnio už išankstinę nuomonę, hipotezę ar lūkestį, galintį įtakoti jo rezultatus. Mokslas – tai faktų fiksavimas, ir visos žinios tėra patikimos tik tiek, kiek jos remiasi tiesioginiais juslių duomenimis.

Šis induktyvistų grynojo stebėjimo idealas pasirodė esąs miražas ir moksle, ir mene. Pačią mintį, jog įmanoma stebėti be jokių lūkesčių, jog galima išvalyti sąmonę ir palikti ją nekaltai tuščią, tam, kad gamta įrašytų joje savo paslaptis, imta aštriai kritikuoti. Bet koks stebėjimas, kaip pabrėžė Karlas Popperis, yra klausimo, kurį pateikiame gamtai, rezultatas, o kiekvienas klausimas implikuoja bandomąją hipotezę. Ko nors ieškome, nes mūsų hipotezė verčia mus tikėtis tam tikrų rezultatų. Patikriname, ar tai pasitvirtins. Jei ne, turime peržvelgti savo hipotezę

ir, gretindami ją su stebimu objektu, kaip įmanydami priekabiau vėl ją bandyti; mes tai darome stengdamiesi ją paneigti, tačiau hipotezę, atlaikiusią šį varginantį procesą, mes jaučiame turį teisę laikytis *pro tempore*.

Šis mokslinio proceso aprašymas ypač tinka vizualinių dailės atradimų istorijai. Mūsų schemos ir korekcijos formulė, tiesą sakant, iliustruoja tą pačią procedūrą. Norint pradėti kūrimo ir derinimo procesą, kurį galiausiai įkūnija užbaigtas atvaizdas, būtina turėti išeities tašką, lyginimo standartą. Dailininkas negali pradėti nuo brūkšnio, tačiau jis gali kritikuoti savo pirmtakus.

Išliko įdomus antraeilio tapytojo Henry Richterio pamfletas, paskelbtas 1817 m. – tais pačiais metais Constable'is išstatė savo *Wivenhoe parką* – puikiai iliustruojantis kūrybinių ieškojimų dvasią, įkvėpusią jaunuosius XIX a. tapytojus. Pamfletas vadinasi *Dienos šviesa: naujausias tapybos meno atradimas (Daylight: A Recent Discovery in the Art of Painting)*. Intriguojančiame dialoge tapytojas provokuoja XVII a. olandų meistrus, tiksliau – parodoje susirinkusius jų vaiduoklius, klausdamas: „Nejau jūsų laikais nebūta giedro dangaus, nejau tuomet oras nešvietė skaidria žydra šviesa, kaip kad šviečia dabar...? Manau, kaip tik ji suteikia didžiausią grožį saulės spinduliams, kurdama aukso ir žydros šviesos kontrastą..."

Kaip ir Constable'is, Richteris kruopščiai studijavo tradicinę tapybos mokslo siūlomą formulę, ir atrado, jog taip nutapyti paveikslai neatrodo kaip vaizdai dienos šviesoje. Tad jis skatino naudoti daugiau mėlynos ir teigė, kad jos kontrastas su geltona padėtų perteikti dienos šviesą, išsprūsdavusią ligtolinėje dailėje.



254. MANET. *Pusryčiai ant žolės*. 1863

Richterio kritika teisinga, tačiau neatrodo, jog jam pavyko sukurti patenkinamą alternatyvą. Galbūt jam pritrūko išradingumo patikrinti šią hipotezę kokiu nors vykusiu paveikslu, gal neužteko užsispyrimo bandyti vėl ir vėl, ir todėl jis liko užmarštyje, kaip daugelis nuolankių, neįkvėptų karalienės Viktorijos laikų iliustra-

torių, tuo tarpu Constable'is tęsė savo eksperimentus tol, kol atrado skaidresnius ir vėsesnius derinius, iš tiesų tapybą priartinusius prie *plein air**.

Tačiau istorijos faktai tvirtina, kad visi šie atradimai apima sistemingą praeities pasiekimų ir dabarties motyvų lyginimą; kitaip tariant, bandomąjį dailės kūrinių projektavimą į gamtą, eksperimentus, kurie atskleistų, kiek įmanoma matyti gamtą pagal dailės principus. Vienas įtakingiausių XIX a. Prancūzijos meno pedagogų, Lecoqas de Boisbaudranas, aršus atminties lavinimo šalininkas ir reformuotojas, pateikia dar vieną tokios sąveikos pavyzdį. Kritiškai vertindamas įprastą piešimo iš natūros klasėje rutiną bei trokšdamas nukreipti studentus į „milžinišką ir beveik netirtą gyvo veiksmo, kismo, trumpalaikių efektų sritį", jis gavo leidimą modeliams pozuoti atvirame ore bei laisvai judėti, ką ruošėsi daryti Rodinas: „Kartą mūsų susižavėjimas pasiekė entuziazmo viršūnę. Vienas iš mūsų pozuotojų, nuostabaus sudėjimo vyriškis su didele vešlia barzda, ilsėjosi gulėdamas ant meldais apaugusio tvenkinio kranto, laisva ir tuo pat metu didinga poza. Iliuzija buvo tobula – mūsų akyse atgijo mitologija, nes prieš mus ilsėjosi senasis upės dievas, ramiai ir didingai valdantis vandenų tėkmę (...)"

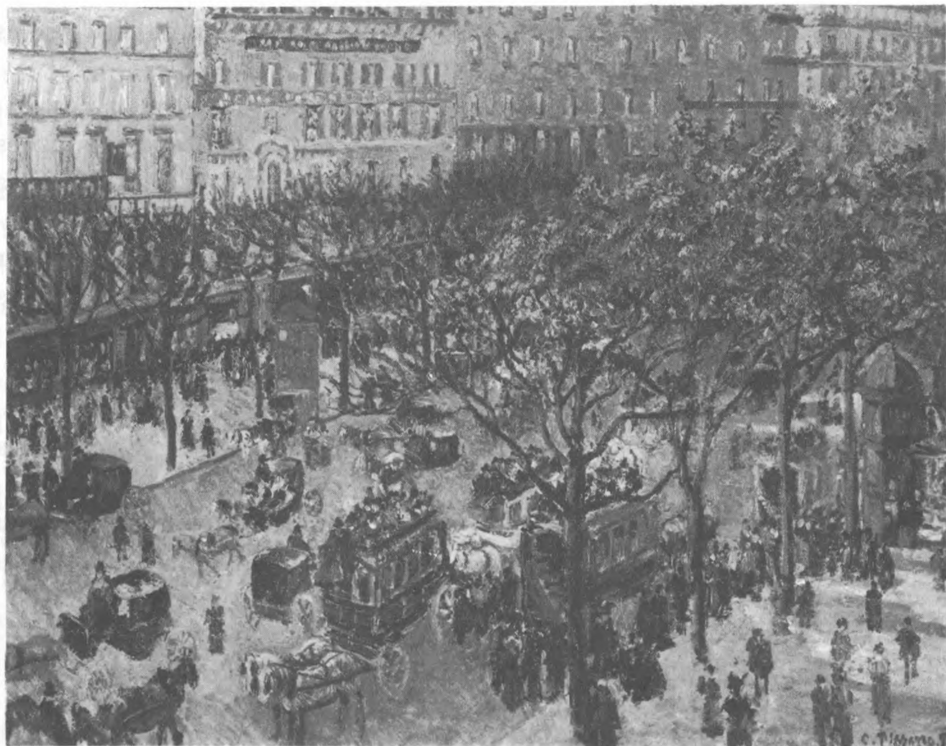
Štai kur galimybė, galėtume įsiterpti mes, patikrinti ir patobulinti tradiciją. Būtent tokie pavyzdžiai paaiškina laipsnišką meninių pokyčių prigimtį, nes variacijos gali būti kontroliuojamos ir tikrinamos tik nekintamybės atžvilgiu.



255. MARCANTONIO RAIMONDI. *Pario teismas.*
Apie 1515, graviūra

Ar Lecoqo de Boisbaudrano patirtis nepranašauja revoliucingo kito, daug didesnio novatoriaus, Manet'o darbo *Pusryčiai ant žolės* [254]? Gerai žinoma, jog šis drąsus natūralizmo akibrokštas rėmėsi ne kokiu nors tikru įvykiu Paryžiaus

*Pleneras; *plein air* – atviras oras *(pranc.)*



256. PISSARRO. *Italų bulvaras, rytas, saulėta*. 1897

apylinkėse, kaip manė šokiruota publika, bet Raphaelio aplinkoje atspaustu grafikos lakštu [255], kurį ne kas kitas, o Fréartas de Chambray buvo paskelbęs kompozicijos šedevru. Iš mūsų požiūrio taško šis skolinys praranda nemažą savo intrigos dalį. Sistemingai ieškantis menininkas mažiau nei kas kitas gali pasikliauti atsitiktiniais veiksmais. Jis negali tiesiog tėkštelti dažų ir žiūrėti, kas iš to išeis – nes jei jam ir patiktų gautas efektas, jis vis vien negalėtų jo pakartoti. Natūralistinis atvaizdas, kaip jau pastebėjome, yra tampriai suausta santykių konfigūracija, kurios variacijos, peržengusios tam tikras ribas, tampa neperskaitomomis kiek menininkui, tiek ir žiūrovui. Manet'o atlikta Raphaelio kompozicijos modifikacija rodo, jog jis laikėsi principo „ne viskas iš karto". Kalba auga įvedant į ją naujus žodžius; tačiau vien iš naujų žodžių ir naujos sintaksės sudaryta kalba būtų panaši į švebeldžiavimą.

Šie apmąstymai turėtų sustiprinti mūsų pagarbą sumaniam novatoriui. Reikia ne tik atmesti tradiciją, reikalinga ne tik „nekalta akis". Pati dailė dailininkui tampa instrumentu tikrovei tyrinėti. Jis negali paprasčiausiai įveikti savo nuostatos, verčiančios matyti motyvą taip, kaip jis išmoko matyti žinomus paveikslus; jis turi aktyviai ir kritiškai tikrinti tą interpretaciją, šen bei ten varijuodamas, kad pama-

tytų, ar galimas geresnis priderinimas. Jis turi žengtelėti nuo drobės ir tapti negailestingu savo kritiku, netoleruojančiu pigių efektų ir supaprastintų metodų. Kartais visas dailininko atlygis tebūna publikos, dar nepasiruošusios naujas kombinacijas interpretuoti pagal regimojo pasaulio principus, nesugebėjimas priimti ir skaityti jo atitikmenį.



257. WHISTLER. *Čelsio prieplauka; pilkuma ir sidabras.* Turbūt 1875

Nenuostabu, jog drąsiausi tokio pobūdžio eksperimentai atvedė prie įsitikinimo, kad dailininko matymas yra visiškai subjektyvus. Kartu su impresionizmu įsigalėjo nauja dailininko, tapančio mėlynus medžius bei raudonas pievas ir bet kokią kritiką atremiančio pasididžiavimo kupinu „Būtent taip juos matau“, samprata. Manau, tai – tik viena šios istorijos dalis, o ne visa istorija. Toks subjektyvumo teigimas taip pat gali būti perdėtas. Egzistuoja tikras vizualinis atradimas, ir egzistuoja tam tikri jo patikrinimo būdai, nepaisant to, jog galime niekada ir nesužinoti, ką pats dailininkas matė tuo ar kitu momentu. Kad ir kaip žmonės priešinosi impresionistų tapybai, išblėsus pirmajam šokui jie išmoko ją skaityti. O išmokę tą kalbą jie ėjo į laukus ir miškus arba žiūrėjo pro savo langus į Paryžiaus bulvarus [256] ir stebėdamiesi atrado, kad vis dėlto regimasis pasaulis *gali* būti pamatytas kaip tos ryškiaspalvės dažų dėmės ir lopai. Transpozicija pavyko. Aišku, jog impresionistai juos išmokė ne matyti gamtą nekalta akimi, o tirti netikėtą alternatyvą, kuri pasirodė tam tikrus įspūdžius atspindinti daug geriau nei visi ankstesnieji tapybos bandymai. Dailininkai sugebėjo taip perorientuoti dailės mylėtojus, kad net paplito posakis „gamta imituoja dailę“. Anot Oscaro Wilde'o, Londone rūkas atsirado tik po to, kai, Whistleris jį nutapė [257].

## XII

TIE, KURIE PATYRĖ tokių vizualinių atradimų jaudulį, reikšdami savo dėkingumą paprastai sako, kad tik dailė juos išmokė *matyti*. Dar klasikinėje antikoje Ciceronas žavėjosi dailininkų sugebėjimais šešėliuose ir šviesoje pastebėti daugybę dalykų, kurių mes, paprasti mirtingieji, nematome. Tai, be abejo, tiesa, bet

dar ne visa. Pats matymas yra toks sudėtingas ir stebuklingas sąveikų ir sąjungų procesas, jog net dailė negalėtų jo išmokyti. Šiuo metu populiarus įsitikinimas, kad mes tingiai žvalgomės po pasaulį tik tiek, kiek reikalauja praktiniai mūsų poreikiai, tuo tarpu dailininkas nutraukia šį įpročių šydą, vargu ar teisingas kasdieninio regėjimo stebuklų atžvilgiu. Manau, André Malraux šiuo atveju buvo daug arčiau tiesos pabrėždamas, jog bet koks žiūrėjimas yra tikslinga veikla, o dailininko tikslas – tapyba. Tad ieškodamas galimų alternatyvų menininkas nebūtinai mato daugiau nei mėgėjas. Tam tikra prasme, jis mato netgi mažiau (pavyzdžiui, prisimerkdamas). Bet, nepaisant to, jis praturtina mūsų patirtį, nes savomis išraiškos priemonėmis sukuria alternatyvų atitikmenį, galintį „veikti" ir mus. Mėgėjas, žiūrintis į jo paveikslą ir nuoširdžiai besistengiantis įsijausti, bet vis dėlto prisipažįstantis „Deja, negaliu to matyti šitaip", nėra dailininko priešas; jis – atitikmenų žaidimo partneris. Žinoma, dailėje yra ir kitų žaidimų, bet ne visuomet būtent mėgėjas šiek tiek susipainioja ir nebežino, koks žaidimas tuo metu yra žaidžiamas.

Manau, šį bendradarbiavimo ir pripažinimo aktą pabrėžti reikia ne todėl, kad dailėje siektume garbinimo ir populiarumo, o todėl, kad kalbėdami apie eksperimentus mes turime turėti tam tikrus standartus, kurie parodytų, pavyko jie, ar ne.

Dailės natūralizmo istorija nuo graikų iki impresionistų yra labiausiai nusisekusio eksperimento istorija, tikrasis išvaizdų atradimas, kaip sakė Rogeris Fry. Paaiškinimo reikalauja vienintelis šio apibendrinimo terminas – „atradimas". Atrasti galima tik tai, kas visuomet egzistavo. Šis terminas implikuoja nekaltosios akies idėją, mintį, kad mes iš tikrųjų „privalome" matyti spalvotas dėmes, apie kurias kalbėjo Berkeley, ir kad egzistuoja tam tikra gimtoji nuodėmė, privertusi mus transformuoti ir užteršti grožį, duotą mums kontempliuoti.

Manau, tokia žmonijos evoliucijos versija vis labiau prieštarauja psichologijos atradimams. J. J. Gibsonas papasakojo iškalbingą atvejį, liudijantį, kad yra ir priešingas faktų aiškinimo būdas. Jis teigia, jog mums yra įgimtas gebėjimas interpretuoti vizualinius įspūdžius pagal galimo pasaulio principus, t.y. erdvės ir šviesos pagalba. Karo metais tirdamas, kaip lakūnai įvertina greitį ir atstumą leisdamiesi ant lėktuvnešių, jis ėmė ypač gerbti mūsų regėjimo gabumų efektyvumą. Ar tokie žygiai būtų buvę įmanomi, jei tikrai įvairių eksperimentų pagalba turėtume mokytis suvokti erdvę? Iš tiesų, ar galėtų voverė šokinėti nuo šakos ant šakos, jei „iš tikrųjų" matytų tik juodus brūkšnius, „reiškiančius" tolimesnes šakas?

Laimei, mums nebūtina laukti galutinio atsakymo į klausimą, šimtmečiams padalinusį psichologus į „natyvistus" ir „empirikus". Nes nesvarbu, ar tai – įgimtà, ar anksti įgyta savybė, mes tikrai apginkluoti stebuklingu sugebėjimu interpretuoti iš aplinkinio pasaulio plūstančias gaires ir tikrinti jų logiškumą galimų erdvės ir šviesos konfigūracijų atžvilgiu.

Kaip jau matėme, tai nereiškia, kad mūsų interpretacijos visuomet yra teisingos, arba, techniškai tariant, „verifikuotos". Jei taip būtų, neegzistuotų atsitiktinumai. Priešingai, pirma mūsų hipotezė labai dažnai būna neteisinga ir lieka tokia, jei mums trūksta tinkamų gairių, atmetančių klaidingus spėjimus. Jau žinome, kad atmetant svarbiausi yra kryžminiai lietimo ir ypač judėjimo testai. Ir nors vargu ar jie tobulina vizualinių įspūdžių interpretavimo meistriškumą, tikrai išmoko, kaip pasirinkti tarp alternatyvių interpretacijų ir įmanomų reakcijų.

## XIII

APIBENDRINUS atrodo, kad svarbiausia, ką turėtų įsisąmoninti istorikas, yra tai: visi gyviai šiek tiek, o žmonės – nuostabiai gerai geba tirti ir mokytis bandydami ir klysdami, nuo vienos hipotezės pereidami prie kitos tol, kol randa tą, kuri užtikrina išlikimą.

Viena nuostabiausių Bernardo Berensono esė, dar kartą iliustruojanti „matymo ir žinojimo" teoriją, kurią aš bandau čia pataisyti, prasideda *Palio* Sienos mieste aprašymu, kur aikštėje banguojanti minia jautriam žiūrėtojui atrodo tarsi gėlių laukas. Tik žinojimas, nutaria Berensonas, jį įgalino matyti žmones, o ne gėles. Aš sakyčiau, kad tik žinojimas leidžia jam pasirinkti vieną iš dviejų interpretacijų, jas abi išbandant konkrečioje situacijoje. Tiesa, jog jam ta kita galimybė visada šmėžuoja fone: tai, ką mato, jis gali interpretuoti kaip paprasčiausias spalvines dėmes; bet, mano manymu, taip yra ne todėl, kad jis įsisąmonina savo vizualinius pojūčius, o todėl, kad reginį interpretuoja remdamasis tuo, ką tikriausiai pažįsta dar geriau nei žmones ir gėles – tapybos darbais.

J. J. Gibsonas ir šios patirties atveju padarė radikaliausias išvadas, nors išdėstė jas tik tarp kitko, diskutuodamas su E. G. Boringu, apskritai paneigusiu regimojo pasaulio (daiktų pasaulio) ir regimojo lauko (spalvinių dėmių patirties) skirtumą, kuriuo pagrįsta Gibsono knyga.

„Manau, jog regimasis laukas," rašė Gibsonas, „paprasčiausiai yra vaizdinga vizualinio suvokimo forma, ir paskutinė analizė rodo, kad ji priklauso ne nuo dirginimo, o nuo požiūrio sąlygų. Regimasis laukas yra chroniško civilizuoto žmogaus įpročio į pasaulį žiūrėti kaip į paveikslą produktas. (...) Anaiptol nebūdamas įprasto suvokimo pagrindas, jis veikiau yra jo *alternatyva*".

Jei ši analizė pasitvirtintų, dailės studentui ji turėtų didžiulę reikšmę. Iš tiesų, tai – viena iš situacijų, kai psichologas galėtų naudingai patikrinti savo teorijas, pritaikydamas istoriko suteiktą medžiagą. Manau, jis pastebėtų, kad chroniško „civilizuoto žmogaus įpročio" daugumai nepakanka, kad galėtų nesilavinę perimti požiū-

rį, būtiną tapant. Tačiau sunkumai, su kuriais susiduriama pateikiant alternatyvą įprastam suvokimui, manau, patvirtina šį drąsų tradicinės tvarkos apvertimą.

Išvysti pasaulį kaip dvimatę plokštumą dar sunkiau, nei pamatyti savo atvaizdą veidrodžio paviršiuje. Pats mūsų įsitikinimas, kad pasaulį galima suvesti į plokščią spalvų skiautinį, remiasi iliuzija, galbūt susijusia su tuo pačiu polinkiu paprastinti, verčiančiu mus begalinį dangų matyti kaip skliautą. Mūsų organizmas yra pritaikytas gyventi trimačiame pasaulyje, kuriame jis išmoksta tikrinti lūkesčius pagal gaunamų dirgiklių srautą ir atmesti arba patvirtinti nuspėjamas, judėjimo sąlygotas transformacijų melodijas. Elementų santykiai plokštumoje, į kuriuos įsiklausyti išmoksta iliuzionistinės dailės tapytojas, biologiškai nėra svarbūs. Jie studijuojami visiškai dirbtinomis sąlygomis – vienos fiksuotos akies žvilgsniu. Taip apribojus galimybes, kaip prisimename iš Ameso demonstracijų [210], tinklainę pasiekianti vaizdinių dirgiklių konfigūracija neišvengiamai turi begalę interpretacijų, ir nė vienos iš jų negalima nei patvirtinti, nei paneigti, tik spėti. Tad nei logika, nei psichologija neįgalins mūsų tvirtinti, kad vienas regimojo lauko kūgio pjūvis „tikriau" perteikia tai, ką matome, nei kitas. Tolimi ar artimi, įžambūs ar lenkti – visi jie turi būti lygiaverčiai ir nė vienas negali būti privilegijuotas. Kaip matėme ankstesniame skyriuje, mūsų sąmonė vis dėlto reaguoja į šiuos galvosūkius ir duoda atsitiktinį atsakymą, pasirengdama jį tikrinti pagal galimų nuoseklių pasaulių principus. Būtent šie atsakymai ir paverčia dviprasmišką vaizdinių dirgiklių konfigūraciją kažko, esančio „tenai", atvaizdu.

Tai, ką Constable'is „iš tikrųjų" matė Wivenhoe parke – namas kitapus ežero. Tai, ką jis išmoko – tapyti plokščią skiautinį, turintį begalę skaitymo būdų, tarp jų ir teisingąjį. Dviprasmybės neįmanoma pamatyti, tad mes teisėtai ignoruojame nesuskaičiuojamas keistas interpretacijas, besislepiančias už kiekvieno skaidraus tapybos darbo paviršiaus. Nužvelgiant plokščius pigmentus ir ieškant informacijos apie motyvą „tenai", pasisiūlo logiškas skaitymas ir iliuzija įsitvirtina. Ir, reikia pasakyti, ne todėl, kad pasaulis tikrai atrodo kaip plokščias paveikslas, o todėl, kad kai kurie plokšti paveikslai tikrai atrodo kaip pasaulis.

Pati natūralistinės dailės funkcija ir tikslas vertė ją ieškoti alternatyvų, kurias būtų galima plėtoti tapybos išraiškos priemonėmis. Vieną po kito ji atmetė judėjimo prisiminimus bei lūkesčius ir atskyrė gaires, kurios susilydę kuria įtikinamą regimojo pasaulio pavidalą. Kai apie eksperimentinę psichologiją dar niekas net negalvojo, dailininkas išrado šį redukavimo eksperimentą ir pastebėjo, kad įmanoma atskirti vizualinių įspūdžių elementus vieną nuo kito, o vėliau juos vėl sujungti, ir taip sukurti iliuziją. Pagaliau, juk šiam išradimui turime dėkoti ir už tai, jog dabar patys galime kontempliuoti pasaulį kaip gryną išvaizdą ir kaip grožį.

# X

## *Karikatūros eksperimentas*

„Tai bent! – pamanė Alisa. – Mačiau daug nesišypsančių kačių, bet katės šypsena be pačios katės! Kaip aš gyva, nieko keistesnio nesu mačiusi."*

LEWISAS CARROLLIS, *Alisa stebuklų šalyje (Alice in Wonderland)*

### I

PASKUTINYSIS skyrius šį tyrinėjimą grąžino prie senos tiesos, kad išvaizdų atradimą sąlygojo ne tiek atidus gamtos stebėjimas, kiek tapybinių efektų išradimas. Iš tiesų manau, jog žmogaus sugebėjimu apgauti akis žavėjęsi senovės rašytojai šį laimėjimą suprato geriau už daugelį vėlesnių kritikų. Plinijus, kaip matėme, kiekvieną žingsnį kelyje link mimezės vadino išradimu ir priskyrė jį *heuretes*, radėjui. Vasari taip pat prisiminė šią senovės išmintį ir, kaip matėme, suprato, jog tie išradimai gali plėtotis tik palaipsniui, pamažu augti tobulindami praeities pasiekimus. Tikiuosi, dar kartą rimtai apgalvojus šį požiūrį, Vakarų dailės istorija praturtėtų naujais ir įdomiais aspektais, kuriuos iš dalies temdė įsitikinimas, kad natūros imitavimas egzistavo visuomet, tereikėjo į jį atsigręžti. Atrodo, tik vienas mimezės aspektas visada buvo laikomas tikru moksliniu išradimu – erdvės vaizdavimas ir Brunelleschi bei jo pasekėjų sukurtos „dirbtinės perspektyvos" raida. Turbūt todėl šis aspektas sulaukė tiek daug dailės istorikų dėmesio. Kol kas neneigsiu, kad erdvės vaizdavimas yra įdomus laimėjimas, tačiau jei atsisakytume Berkeley regėjimo teorijos, pagal kurią „matome" tik plokščią lauką, o apčiuopiamą erdvę „konstruojame", galbūt pavyktų išlaisvinti dailės istoriją nuo erdvės manijos ir atkreipti dėmesį į kitus laimėjimus, pavyzdžiui, šviesos ir tekstūros perteikimą arba meistrišką fizionominių išraiškų vaizdavimą.

Visais šiais atvejais ir vis dėl tos pačios priežasties tenka eksperimentuoti: mūsų sąmonės klasifikavimo sistema veikia visai kitaip nei mokslinė. Objektyviai skirtingi daiktai gali pasirodyti mums be galo panašūs, o objektyviai vienas

*Lewis Carroll, *Alisa stebuklų šalyje ir Veidrodžio karalystėje,* VI sk.; vertė Kazys Grigas, Vilnius, Vyturys, 1991



258. REMBRANDT. *Artemisia arba Sophonisba*. Detalė. 1634



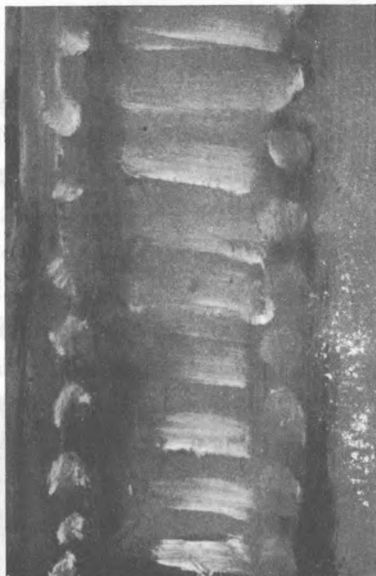
259. *Auksinės juostos detalė*

kitam artimi daiktai – visiškai nesuderinami. Sužinoti tai galima tik bandymų ir klaidų keliu, kitaip tariant, tapant. Manau, žmogus, studijuojantis šiuos išradimus, pastebės tam tikrą dvigubą ritmą, žinomą iš technikos progreso istorijos, bet dar niekada detaliai neaprašytą dailės istorijoje – omenyje turiu lėtą pažangą ir po to sekantį paprastinimą. Daugumą techninių išradimų pradžioje lydi įvairūs prietarai, bereikalingi lankstai, kurie palaipsniui panaikinami suradus tiesesnes jungtis ir tobulesnius veikimo būdus. Dailės istorijoje šis procesas geriausiai atsispindi didžiųjų meistrų darbuose. Net ir žymiausieji – galbūt, ypač žymiausieji – savo karjeros pradžioje naudojo labai atsargią ir net sunkią techniką, nepalikdami vietos jokiam atsitiktinumui. Juk skaitėme Vasari pastabas apie tai, kaip skiriasi ankstyvoji Titiano maniera nuo nerūpestingos vėlesnių jo šedevrų tapysenos. Toks didingas supaprastinimas įmanomas tik ankstesnių, komplikuotų metodų pagrindu. Imkime Rembrandto raidą: pirmiausia jis turėjo išmokti vaizduoti žvilgančią auksinę juostą su visomis detalėmis [258, 259], ir tik vėliau suprato, kiek mažai reikia žiūrėtojui, pasirengusiam sutikti dailininką pusiaukelėje. Šviesiojo jo globėjo Jano Sixo portrete auksinę juostą perteikia vienintelis potėpis [260, 261] – tačiau kiek panašių efektų jam teko ištirti, kol pavyko juos redukuoti iki tokio magiško paprastumo!

Nevadintume to magija, jei šis būdas nebūtų gerokai veiksmingesnis už daug pastangų reikalaujantį metodą. Kuo mažiau dažų, tuo mažiau paaiškinimų ir truk-



260. REMBRANDT.: *Jano Sikso portretas.* 1654



261. *Auksinės juostos detalė*

dymų. Prisiminkime kinų principą: „Idėja yra – be potėpio galima apsieiti," – o idėja tuo tiksliau išreiškiama, kuo mažiau mūsų projekcijai prieštaraujančių elementų.

Tokie didingi kerai apeina stilių istoriją, bet išradimų ir paprastinimų ritmas lieka panašus, žiūrėtojui noriai žaidžiant atitikmenų žaidimą. Varginančiomis Ucello ir Piero della Francescos pastangomis sukurtos sudėtingos konstrukcijos tapo nebereikalingos erdvei ir apimčiai vaizduoti, kai tik publika išmoko „priimti jas kaip įtikinamas". Dar daugiau, paaiškėjo, kad tarp žiūrėtojų įsigalėjus reikalingai nuostatai, atidus visų gairių stebėjimas ne tik nėra reikalingas, bet net šiek tiek trukdo. Vienas efektas gali atstoti daugelį, jeigu darbe nėra akivaizdžių prieštarų, trukdančių iliuzijai.

Tekstūros perteikimas taip pat iliustruoja tokią kolektyvinę arba „stilistinę" raidą. Janas van Eyckas vis dar vaizdavo „kiekvieną dygsnį", bent jau taip mes manome. Bet greitai paaiškėjo, jog toks darbas nebūtinas, jei meistriškai nutapoma šviesa. Nereikia net būti Rembrandtu, kad pasiektumėte panašių efektų. Ne vienas mėgėjas laimina tą, kuris išrado blikus, nes jie nutapytą ąsotį padaro tikroviškesnį, net jei jis, tiesą sakant, to „nenusipelno". Tai – sena pastaba: „Yra daug tapytojų", sako Lomazzo guviame Haydocko vertime, „kurie neišmano proporcijų meno ir tik vos vos pramokę padoriai tapyti šviesą, bet, nepaisant to, turi gero meistro reputaciją."

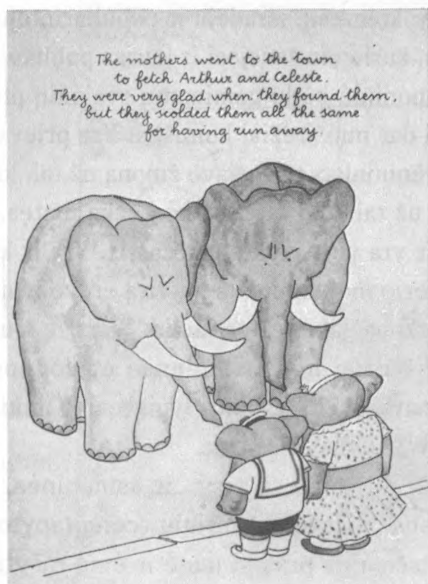
Būtų įdomu pamąstyti apie šio šviesos dominavimo formos atžvilgiu priežastis. Manau, kad meniniai tekstūros atitikmenys kažkaip veikia gilesnius mūsų są-

monės sluoksnius. Instinktyviai jaučiame, jog blizgesys reiškia jei ne auksą, tai bent kažką lygaus, ryškaus, tam tikrą juslinę kokybę, į kurią reaguojame greičiau nei į kontūrą, ir todėl ji yra sunkiau analizuojama. Reaguodami į drėgnumą ar lygumą mes matome pačią „bendrą" kokybę, ne lokaliosios spalvos elementus ar atspindžius – taigi matome intriguojantį ir prikaustantį tapybinės iliuzijos efektą.

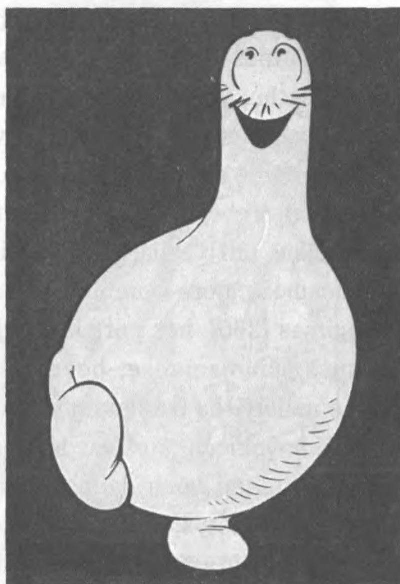
Tačiau jei yra koks nors sunkiau už tekstūros perteikimą analizuojamas efektas, tai tikriausiai fizionominės išraiškos. Čia mes netgi dar labiau įsijaučiame. Vargu ar žinome, kaip jas suvokiame – jos yra, ir mes reaguojame. Tad nenuostabu, kad veido išraiškos perteikimas dailėje toli gražu nėra akivaizdi problema. Pirmajame Alberti traktate apie tapybą *Della Pittura* skaitome, jog dailininkui sunku besijuokiantį veidą atskirti nuo verkiančio. Net šiandien be galo sunku pavaizduoti tikslius veido išraiškų niuansus. Visi portretistai turbūt yra susidūrę su įkyriais pozuotojo giminėmis, „nematančiais jo šitaip" ir besiskundžiančiais, kad kažkas aplink burną yra ne visai gerai. Beje, panašūs sunkumai kyla ne vien bandant nukopijuoti tikrovę. Maxas Friedländeris pasakoja iškalbingą istoriją apie banko pareigūną, reikalavusį ant Vokietijos banknotų būtinai palikti portretą. Jis sakė, jog padirbinėtojui nėra nieko sudėtingiau kaip teisingai imituoti šių meniškai visai neypatingų veidų išraiškas; be to, nėra ir greitesnio būdo rasti įtartiną banknotą, už paprasčiausią stebėjimą, kaip tie veidai žiūri. Manau, tas pat galioja ir padirbtiems paveikslams. Jie žvelgia į tave kažkokiu „naujovišku" žvilgsniu, lengvai pastebimu žmonių, mėgstančių bendrauti su praeities atstovais, tačiau ypač sunkiai analizuojamu. Priežastis paprasta. Mes reaguojame į veidą kaip į visumą: regime draugišką, orų ar nekantrų, liūdną ar pašaipų veidą daug anksčiau, nei galime pasakyti, kokie bruožai ar santykiai sukelia tą intuityvų įspūdį. Abejoju, ar apskritai galėtume sužinoti, kas pasikeičia, kai veidas nušvinta šypsena ar apsiniaukia, paprasčiausiai stebėdami aplinkinius žmones. Nes, kaip ir ankstesniais atvejais, mes patiriame bendrą įspūdį ir reaguojame į jį; „iš tiesų" matome atstumą, o ne dydžio pokyčius; „iš tiesų" matome šviesą, o ne atspalvių modifikacijas; o labiausiai iš tiesų mes matome nušvitusį veidą, o ne raumenų susitraukimų pakitimus. Pats įspūdžio tiesiogiškumas trukdo analizei, todėl veido išraiškos atradimo ir supaprastinimo istorija yra geriausia kurso, kurio laikosi meniniai išradimai, iliustracija. Tai – taip pat ir istorijos, kurios niekas nemėgino parašyti, išradimo pavyzdys. Drįstu pasakyti, kad kaip tik dėl aukščiau išvardytų priežasčių yra be galo sudėtinga ją rimtai rašyti. Išraišką sunku analizuoti ir dar sunkiau aiškiai apibūdinti. Dar įdomiau, jog tiesioginė mūsų reakcija suformuoja tvirtus įsitikinimus, tačiau jie retai būna visuotiniai – tai liudija Monos Lizos šypsenos interpretacijai skirti puslapiai.

## II

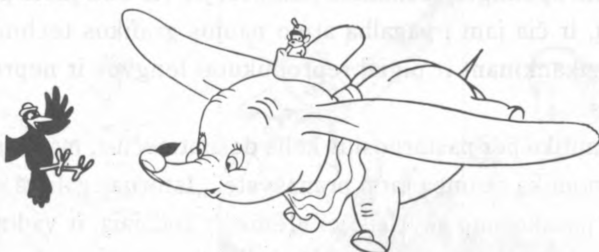
TODĖL GALBŪT patogiau pradėti nuo pabaigos ir pademonstruoti galutinį išraiškos „kondensatą“, aptinkamą paprastose iliustracijose ar vaikų knygose, pavyzdžiui, mielo Babaro istorijų kūrėjo, Jeano de Brunhoffo piešiniuose. Keliomis varnelėmis ir taškeliais Brunhoffas gali suteikti kokią tik nori išraišką net dramblio veidui [262], ir jis gali priversti savo herojus beveik kalbėti paprasčiausiai keisdamas tų sutartinių ženklų, vaikų knygose atstojančių akis, padėtį. Tinkamas pavyzdys – Al Cappo Shmoo [263], laimingu padaru tapęs pasitelkus paprastą beformę masę su išraiškingu veidu. Ir kaip Disney būtų pavykę mus




262. JEAN DE BRUNHOFF. *Iš „The Story of Babar“*. 1937



263. AL CAPP. *Shmoo*



264. WALT DISNEY. *Dumbo*

užburti, jei jis ir jo komanda nebūtų bandžiusi įminti išraiškos ir fizionomijos paslapčių, jiems leidusių sukurti tikruosius animacijos stebuklus – Peliuką Mikį, Ančiuką Donaldą ar Dumbo [264] – dar prieš atsirandant animacijai?

Manau, du dalykai sąlygoja sėkmingą gyvumo iliuziją, kuriai tikroviškumo iliuzija visai nereikalinga: pirmasis – tai daugelio dailininkų kartų kaupta atvaizdų poveikio patirtis, antrasis – publikos noras priima groteskiškus ir supaprastintus piešinius, iš dalies dėl to, jog jų neužbaigtumas garantuoja prieštaringų gairių nebuvimą. Jei tai skamba per daug šaltai, turbūt reiktų džiaugtis, kad veido išraiškas iš pieštinių pramogų jau anksčiau ėmė kildinti dailininkas, kuriam visai nerūpėjo mūsų specifinės psichologinės problemos – kalbu apie 1845 m. Ženevos humoristo ir piešėjo Rodolphe'o Töpfferio išleistą brošiūrą apie veidus.

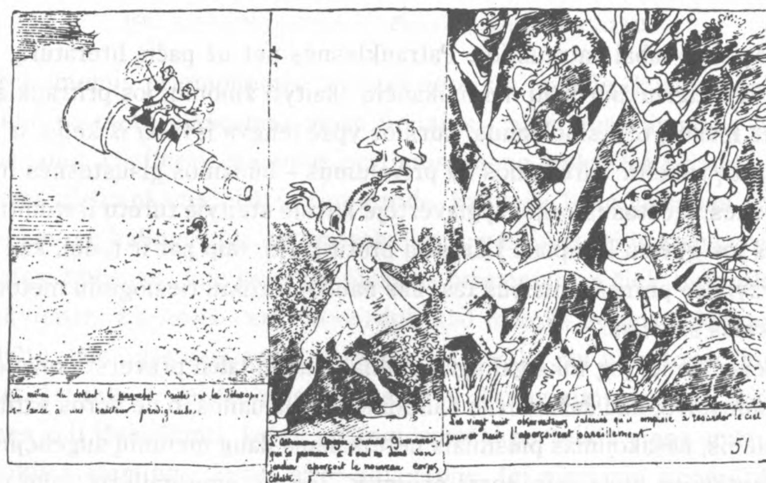
Neatsitiktinai nuo Disney, Al Cappo ir Brunhoffo grįžtame prie šio pusiau užmiršto dailininko ir mąstytojo – Töpfferiui priskiriama garbė, jei taip galima sakyti, būti piešiniais pasakojamų istorijų, t. y. komiksų, išradėju ir populiarintoju.

Humoristinės Töpfferio pieštos istorijos, kuriomis žavėjosi ir kurias publikuoti skatino Goethe, yra nekaltos šiandien pramoniniu būdu gaminamų svajonių prosenelės. Jose randame visko, tiesa, visa tai dar nuoširdžiai komiška. Yra prievartos – pavyzdžiui, serijoje [265], kurioje malūnininkas talžo savo žmoną už tai, kad ši nieko nepastebėjo, ji talžo pasiuntinuką už tai, kad tas pasakė kažką matęs, o pasiuntinukas talžo asilą, kuris, pasirodo, ir yra viso įvykio priežastis. Yra ir kelionė į kosmosą, nors ir nenumatyta: Töpfferio mokslininkus į atvirą erdvę išmetė sprogimas [266], nes į orą išlėkė jų teleskopą gabenęs garlaivis. Visuose šiuose nesuskaičiuojamuose, beveik surrealistiškai nenuosekliuose epizoduose randame meistrišką fizionominį charakterizavimą [267], į kurį lygiavosi ir įtakingasis XIX a. vokiečių piešėjas humoristas Wilhelmas Buschas.

Kaip paprastai būna dailės istorijoje, šį išradimą sąlygojo ir asmeninės, ir techninės priežastys. Töpfferis buvo žymaus peizažų ir žanrinių scenų tapytojo sūnus, ir pats būtų pasirinkęs tokį kelią, tačiau jis prastai matė ir ėmė rašyti – kai kurios jo novelės ir idilės yra tarp šveicarų literatūros perlų. Nors akys negalėjo pakelti skrupulingos technikos įtampos, jis vis tiek jautė poreikį tęsti dailininko karjerą, ir čia jam į pagalbą atėjo naujos grafikos technikos. Litografija leido piešti nesikankinant ir pigiai reprodukuoti lengvus ir nepretenzingus linijinius piešinius.

Žinant, kas nutiko per pastaruosius kelis dešimtmečius, mažasis Töpfferio traktatas apie fizionomiką skamba tarsi pranašystė. „Istorijas galima rašyti dviem būdais: pirmuoju pasakojame skyriais, eilutėmis ir žodžiais, ir vadiname tai „literatūra", o antruoju, alternatyviniu, pasakojame iliustracijų seka, ir vadiname tai „pieštomis istorijomis"." Pastarojo pranašumą pirmojo atžvilgiu patikrino Hogarthas – trumpa jo piešinių eilė *Madingos vedybos (Marriage à la Mode)* prilygsta bent dviem Richardsono novelių tomams. „Pieštos istorijos, į kurias dailės kritika nekreipia jokio dėmesio ir kurios retai jaudina mokytuosius," tęsia Töpfferis,

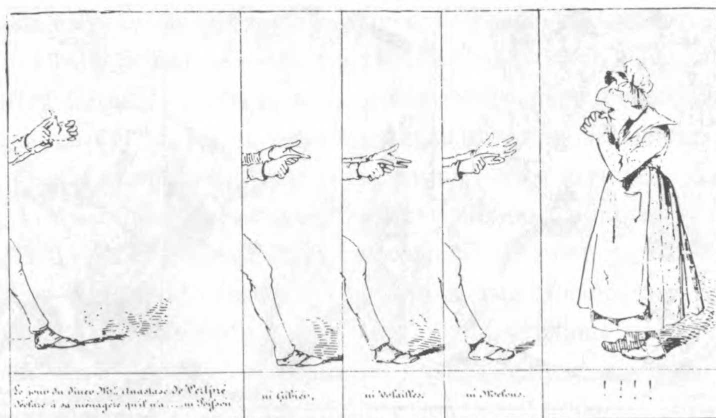






265–267. TÖPFFER. *Iš „Le Docteur Festus“*. Piešta 1829



268. CHAM. *M. de Vertpré* (1840)

„visuomet buvo labai patrauklios. Patrauklesnės net už pačią literatūrą, nes, be to, kad yra daugiau žiūrinčių nei mokančių skaityti žmonių, jos pritraukia vaikus ir liaudies mases, t. y. sluoksnius, kuriuos ypač lengva išvesti iš kelio, ir kuriuos ypač vertėtų pakelti. Turėdamos du privalumus – būdamos glaustesnės ir sąlyginai aiškesnės, pieštos istorijos lygiavertėje kovoje ateityje turėtų išstumti pirmąjį būdą, nes jos gyviau kreipiasi į didesnį protų kiekį, taip pat ir todėl, kad bet kuriose varžybose pranašesnis bus tas, kas naudojas tokiu tiesioginiu metodu, o ne tie, kas kalba skyriais."

Töpfferis manė, jog toks galingas ginklas turėtų labai praversti kovoje už gėrį, ir apgailestavo, kad dažniausiai dailininkai dirba dailės, o ne doros vardan. Laimei, manė jis, pasakojimas piešiniais nereikalauja daug meninių sugebėjimų; tuščios jo fantazijos buvo taip gerai priimtos, jog jis ėmė gailėtis savo pieštose istorijose neišreiškęs kokių nors naudingų ar dorovingų minčių.

Norėdamas rekomenduoti šį išraiškos būdą gerų ketinimų turintiems, bet piešti nemokantiems auklėtojams, Töpfferis padaro psichologinį atradimą – vaizdinę kalbą įmanoma plėtoti visiškai nesiremiant natūra, nesimokant piešti modelius. Linijinis piešinys, jo nuomone, yra grynas konvencinis simbolizmas. Kaip tik dėl to jį iš karto supranta vaikai, kuriems dažnai sunku išpainioti natūralistinį paveikslą. Dar daugiau, dailininkas, naudojantis tokį „santrumpų" stilių, visuomet gali pasikliauti žiūrėtoju, papildančiu atvaizdą tuo, kas praleista. Meistriškai atliktame ir užbaigtame paveiksle bet kokia spraga yra netoleruotina; Töpfferio ir jo imitoutojų kalba eliptinė išraiška skaitoma kaip siužeto dalis [268].

Pieštų istorijų kūrėjui būtinas vienintelis dalykas – išmanyti fizionomiką ir žmogaus veido išraiškas. Jis juk turi sukurti įtikinamą herojų ir charakterizuoti žmones, su kuriais šis susiduria; jis turi perteikti jų reakcijas ir rutulioti istori-





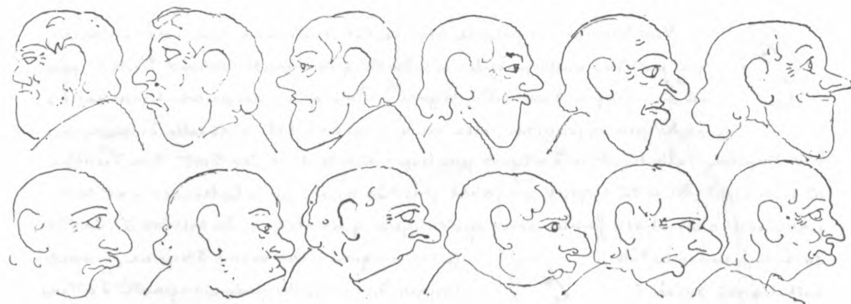






269. RODOLPH TÖPFFER. *Iš „Essay de physiognomie“*. 1845

ją perskaitomomis priemonėmis. Ar tam nereikia įgūdžių, kuriuos dailininkas įgyja metai po metų piešdamas gipso liejinius – akis, ausis ir nosis – atlikdamas tuos, anot Töpfferio, malonius pratimus, meno mokyklos primetamus pradedantiems dailininkams? Töpfferiui atrodė, kad tai – laiko gaišimas. Praktinės fizionomikos, reikalingos pieštam pasakojimui, gali išmokti ir atsiskyrėlis, akyse nematęs žmogaus. Jam tereikia piešimo priemonių ir šiek tiek atkaklumo. Nes kiekvienam žmogaus veido atvaizdui, kad ir koks nemokšiškas ar vaikiškas jis būtų, būdingas savitas charakteris ir išraiška jau vien todėl, jog jis yra nupieštas. Jei taip, ir jei tai visai nesusiję su išsilavinimu ir daile, kiekvienas užsimanęs gali išsiaiškinti, kokie būdingi bruožai perteikia vieną ar kitą išraišką. Tereikia sistemingai keisti savo keverzonę. Jei pirmasis žmogiūkščio veidas [269] atrodo kvailas ir patenkintas savimi, kitas, akis patraukus šiek tiek arčiau nosies, jau taip neatrodo. Tiesiog keisdamas primityvių bruožų vietą mūsų atsiskyrėlis išsiaiškins, kaip šie elementai ir jų kombinacijos veikia jį ir mus. Taigi šiek tiek paeksperimentavę su nosimis ir akimis mes išmoksime atskirti elementarius požymius, o tada, paprasčiausiai stumdami laiką, galėsime imtis ir charakteringų herojų kūrimo. Töpfferis tvirtina, kad jo veikėjai atsirado kaip tik žaidžiant plunksna. Pieštai istorijai atsirasti tereikia dar vieno žingsnio. Reikia išmokti skirti tai, ką Töpfferis vadina „pastoviaisiais bruožais“, būdingais kuriam nors herojui, nuo „nepastoviųjų“, perteikiančių emocijas. Kalbėdamas apie pastoviuosius, Töpfferis pašiepia savo amžininkus frenologus, kurie stengėsi charakterio bruožus susieti su tam tikrais atskirais požymiais. Jis tvirtina, jog visas tuzinas profilių [270] turi tą pačią Belvederio Apolono kaktą. Tačiau pažiūrėkite, kokie tai skirtingi *geštaltai!* „Nepastoviuosius bruožus“ taip pat ga-



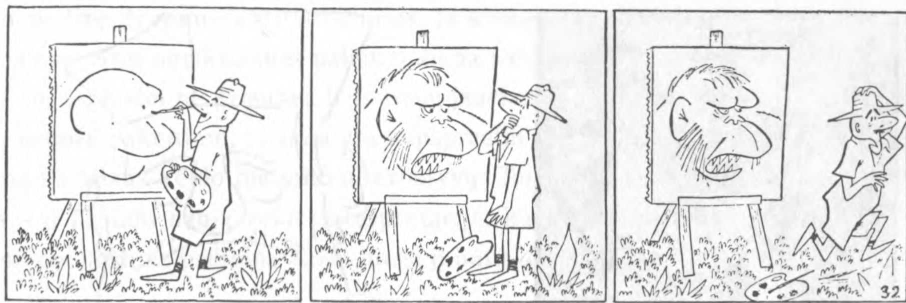
270. TÖPFFER. Iš *„Essay de physiognomie“*

lima nustatyti tuo pačiu bandymų ir klydimų metodu. Greitai sugebėsime nupiešti besijuokiantį Johnny ir verkiantį Johnny [271] bei izoliuoti išraišką lemiančius bruožus. Deja, nebegalime toliau gilintis į subtilias Töpfferio pastabas, į jo bandymus derinti, pavyzdžiui, linksmas akis su verkiančia burna, ir į tokiu būdu gauto charakterio komentarus [272]. Mums svarbus principas, kurį jis įtvirtino savo nerūpestingais eksperimentais. Greičiau turėtume sakyti *eksperimentavimo* principas, su kuriuo susipažinome kalbėdami apie Constable'į, tos pačios kartos atstovą. Palyginti su Constable'iu, čia turime dar vieną poslinkį – dėmesys nuo regimojo pasaulio imitavimo ir stebėjimo perkeliamas prie mūsų pačių imitatyvinių sugebėjimų tyrimo. Töpfferis ieško to, ką psichologai pavadintų „minimaliomis gairėmis“, į kurias reaguojame, nepaisant to, ar su jomis susiduriame tikrovėje, ar dailėje. Aiškindamasis, kaip sistemiškai varijuojamos gairės keičia ne piešinį, o autoriaus reakciją, Töpfferis naudoja jas kaip priemonę fizionomikos suvokimo paslaptims tyrinėti.




271, 272. TÖPFFER. *Iš „Essay“*

Ankstesniame skyriuje susidūrėme su tuo pačiu sistemiško varijavimo principu, taikomu psichologo laboratorijoje, kur buvo eksperimentuojama tiriant įgimtus primityvesnių gyvūnų rūšių reakcijų mechanizmus [68]. Aš užsiminiau apie galimybę, kad net žmogus turi tokių įgimtų reakcijų požymių, kad ypač mū-




273. GUY BARA. *Iš „Tom the Traveller“.* 1957

sų atsakas į veidus ir jų išraiškas gali būti ne tik išmokstamas, ir kad nuostata, verčianti mus matyti veidus dėmėse, uolose ir tapetuose, gali būti biologiškai sąlygota.

Nuostabiausia, be abejo, tai, jog tie išraiškos požymiai beveik kiekvienam pavidalui suteikia gyvybę. Atraskite negyvoje formoje spoksančias akis ar pražiotus nasrus ir tai, ką galime pavadinti „Töpfferio taisykle“, pradeda veikti – ta forma netaps veidu, tačiau įgis aiškų charakterį, išraišką, atgis ir ims būti. Jei sudarytume gairių, į kurias reaguojame instinktyviai, hierarchinę eilę, veido išraiška, be abejo, būtų aukščiausioje vietoje. Manau, Töpfferio išankstinės konstrukcijos metodas sąlygojo lengvą šio vaizdavimo būdo įvaldymą ir dailė, kaip visada, iš tikrųjų nuėjo šiuo keliu. Bet vis dar galima paklausti, kodėl šis metodas neatsirado anksčiau? Klausimai „kodėl“ istorijos atveju pavojingi. Ar negali būti, jog tą metodą tramdė jo paties galia? Tik laisvamanis, apsišvietęs XIX a. humoristas galėjo pradėti žaisti kūrybos magija, piešti tas žaismingas keverzones ir ieškoti jose charakterio ir sielos, tarsi jos būtų realūs padarai. Kukliam ankstesniųjų laikotarpių amatininkui tokie veiksmai būtų kėlę pusiau sąmoningą ar nesąmoningą baimę. Vienas vėlesnių Töpfferio pasekėjų kandžiai išreiškė ją savo sąmojingais piešiniais [273]. Pačios proporcijų ir stiliaus taisyklės, vienijusios praeitų amžių grožio schemas, galbūt atliko ir papildomą vaidmenį – saugojo dailininkų kūrinius nuo per didelio tikroviškumo.

## III

Šiuos apmąstymus ypač paskatino karikatūros istorija, kurią turėjau garbės tirti kartu su bičiuliu Ernstu Krisu. Išeities tašku mes pasirinkome klausimą, kodėl portretinė karikatūra, žaismingas aukos veido iškraipymas, taip vėlai pasirodė Vakarų dailėje. Žodis ir pati karikatūra teatsirado paskutiniaisiais XVI a. metais, ir ją išrado ne piešėjai agitatoriai, viena ar kita forma reiškęsi nuo se-



274. AGOSTINO CARRACCI.
*Karikatūros*. Apie 1600



275. BERNINI.
*Karikatūra*. Apie 1650

nų senovės, o vieni labiausiai patyrusių ir rafinuotų menininkų – broliai Carracci. Identifikuotos vos kelios jų karikatūros [274], bet rašytiniai šaltiniai byloja, ir mes neturime pagrindo jais netikėti, kad jie pirmi pradėjo pokštauti keisdami aukos veidą gyvulio veidu ar net negyvu daiktu, ką iki šiol praktikuoja karikatūristai.

Iš pradžių manėme, jog būtent atvaizdo magijos baimė, nenoras juokauti tuo, ką pasąmonė priima visai rimtai, neleido atsirasti tokiam vizualiniam žaidimui. Vis dar manau, kad šie motyvai galėjo turėti reikšmės, tačiau problema yra bendresnio pobūdžio. Portretinės karikatūros išradimas reiškia teorinį panašumo ir atitikmens skirties atradimą. Štai kaip pajuokiantį portretavimą apibūdina didis XVII a. kritikas Filippo Baldinucci: „Tapytojai ir skulptoriai," rašo jis savo 1681 m. išleistame dailės terminų žodyne, „taip vadina portretavimo būdą, kuriuo jie siekia didžiausio bendro vaizduojamo žmogaus panašumo, bet, juoko, o kartais patyčios dėlei, neproporcingai išdidina ir pabrėžia kopijuojamų bruožų defektus; tokiu būdu sukurtas portretas atrodo kaip pozuotojas, nors pastarojo bruožai ir pakeisti." Baldinucci kalbėjo apie Bernini, didžiojo skulptoriaus, puikiai įvaldžiusio fizionominį supaprastinimą, karikatūras [275]. Tačiau šio panašaus nepanašiame atradimo *locus classicus* yra *Poire* [276], kriaušė, kuria Daumiero darbdavys Philiponas pavertė *Roi Bourgeois,** Luji Pilypo, galvą. *Poire* reiškia „bukagalvį", ir kadangi Philiponas nesiliovė satyriškai kritikuoti karalių kaip *poire*, redaktorius buvo įspėtas, o laikraščiui skirta didelė bauda. Gindamasis savo laikraštyje jis išspausdino garsiąją seką, tarsi sulėtintą karikatūros kūri-

*Buržua, miesčionių karalius *(pranc.)*

mo analizę. Ji remiasi atitikmenimis. Ja klausiama, už kurį etapą autorius baudžiamas. Argi nusikaltimas pakeisti vieną panašumą kitu? O vėliau dar kitu? O jei ne, tai kodėl ne kriauše? Ir iš tiesų jaučiame, kad, nepaisant visų individualių bruožų pakeitimo, visuma yra nepaprastai panaši. Mes priimame ją kaip galimą karaliaus veido matymo alternatyvą. Tai ir yra geros karikatūros paslaptis – ji pasiūlo naują veido interpretaciją, kurios neįmanoma užmiršti ir kuri visiems laikams prilimpa aukai, tarsi ji būtų užkerėta.

**LES POIRES,**

Faites à la cour d'assises de Paris par le directeur de la CARICATURE.

**Vendues pour payer les 6,000 fr. d'amende du journal le *Charivari*.**

(CHEZ AUBERT, GALERIE VERO-DODAT)

Si, pour reconnaître le monarque dans une caricature, vous n'attendez pas qu'il soit designé autrement que par la ressemblance, vous tomberez dans l'absurde. Voyez ces croquis informes, auxquels j'aurais peut-être dû borner ma defense :



Ce croquis ressemble à Louis-Philippe, vous condamnerez donc ?



Alors il faudra condamner celui-ci, qui ressemble au premier.



Puis condamner cet autre, qui ressemble au second



Et enfin, si vous êtes consequens, vous ne sauriez absoudre cette poire, qui ressemble aux croquis précédens.

Ainsi, pour une poire, pour une brioche, et pour toutes les têtes grotesques dans lesquelles le hasard ou la malice aura placé cette triste ressemblance, vous pourrez infliger à l'auteur cinq ans de prison et cinq mille francs d'amende!!

Avouez, Messieurs, que c'est là une singulière liberté de la presse!!

276. PHILIPON. *Iš „Le Charivari“.* 1834

IV

Šitaip suprantama karikatūra tampa tiesiog ypatingu to, ką aš bandžiau apibūdinti kaip dailininko pasisekimo testą, atveju. Visi meniniai atradimai yra ne panašumų, o atitikmenų atradimai, įgalinantys mus matyti tikrovę kaip atvaizdą, o atvaizdą kaip tikrovę. Šie atitikmenys visada daugiau remiasi reakcijų į tam tikrus santykius tapatumu, o ne elementų panašumu. Baltą rutuliuką ant juodo ąsočio silueto visi suprantame kaip bliką, o kriaušę su keliomis susikertančiomis linijomis – kaip Luji Pilypo galvą.

Būtent dėl to, kad šios tapatybės ne tiek priklauso nuo individualių bruožų imitavimo, kiek nuo gairių konfigūracijų, labai sunku jas aptikti tiesiog stebint. Tai, ką patiriame kaip vykusią karikatūrą ar net portretą, nebūtinai yra tiksli kokių nors matomų bruožų kopija. Jei taip būtų, atsitiktinė nuotrauka atrodytų esanti puikiausias pažįstamo žmogaus atvaizdas. Iš tikrųjų mus patenkina tik viena kita tokia nuotrauka. Daugumą jų mes atmetame kaip neįprastas, nebūdingas, keistas, ir taip atsitinka ne todėl, kad fotoaparatas iškraipo vaizdą, o todėl, kad jo užfiksuotas sustingęs tam tikrų bruožų išsidėstymas daro mums kitokį įspūdį nei pozuotojas. Juk gyvenime išraiškos ir fizionominis įspūdis ne mažiau priklauso nuo judėjimo nei nuo pastovių bruožų, ir laiko dimensijos trūkumą dailė turi kompensuoti visą reikiamą informaciją sutelkdama į vieną statišką atvaizdą.

Taip suformuluota problema gali skambėti neleistinai abstrakčiai, bet konkrečias jos pasekmes labai gerai žinojo akademistinės tradicijos saugotojai. Vienas jų, Arnoldas Houbrakenas, XVIII a. pradžioje parašęs olandų meistrų biografijas, tai gana griežtai aptaria Rembrandtui skirtoje dalyje. Rembrandtas, teigia Houbrakenas, metė akademizmo siūlomą kelią į tobulybę, tradicinį kelią, tvirtindamas, kad dailininkas turi imituoti vien „natūrą". Houbrakenas mano, jog tai nėra pageidautina. Necivilizuotai natūrai trūksta padorumo ir grožio, užtikrinančio dailės kilnumą, kurį taip dažnai menkino Rembrandtas. Tačiau net nepaisant nepageidautino Rembrandto programos pobūdžio, Houbrakeno nuomone, ja siekiama neįmanomo. Galbūt jums pavyks iš natūros nutapyti natiurmortą. Bet kaip jūs pavaizduosite staigius judesius – bėgimą, skrydį, šuolį? Jie baigsis dar prieš jūsų plunksnai prisiliečiant prie popieriaus. O dar blogiau – kaip jūs įsivaizduojate nukopijuoti tai, ką jis vadina „žmogaus aistrų išraiškomis". Tiesa, galima paprašyti modelio suvaidinti juoką ar raudą, tačiau tai tebus grimasa, nes nuoširdžią išraišką sukelia tik nuoširdūs jausmai, o jie – dažniausiai – taip pat yra trumpalaikiai.

Čia Houbrakenas turėtų susirūpinti, ar ne per daug įrodė. Nors Rembrandto pažiūromis jis nesižavėjo, pripažino nepralenkiamą dailininko sugebėjimą pažinti



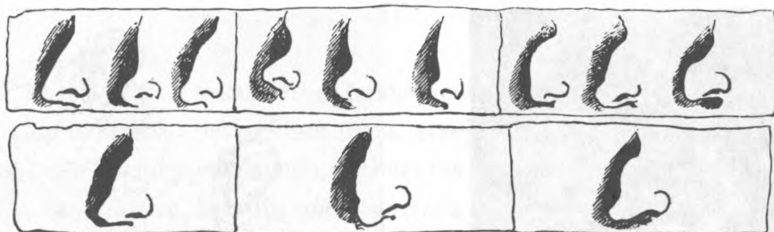
277. *Apaštalai Emause, sekant prarastu Rembrandto piešiniu.* 1753



278. REMBRANDT. *„Apaštalų Emause" studija.* Apie 1632

žmogaus sielą, puikiai suprasti gestus ir veido išraiškas. Kaip Rembrandto meistrystės pavyzdį šioje sferoje žinių trokštančių dailės studentų džiaugsmui jis pateikia atspaudą, sukurtą sekant dabar prarastu Rembrandto piešiniu [277]; jame vaizduojami apaštalai Emause, pagarbiai išsigandę dėl staigaus savo palydovo, kuriame jie ką tik atpažino Kristų, dingimo. Lyginant šį atspaudą su išlikusiais to paties siužeto Rembrandto eskizais [278], akivaizdu, kad kopijuotojas suprastino ir dramatizavo paslaptingą ir subtilų Rembrandto meną. Žinau, jog šalia šios greitos vieno apaštalo studijos, kurioje baimė štai užleidžia vietą atpažinimo džiaugsmui, yra ir daugiau jaudinančių, prieštaringas emocijas perteikiančių jo piešinių.

Rembrandto dailės stebuklą XVIII a. kritikas aiškina nepaprasta jo vizualine atmintimi – jis gebėjo įsiminti bet kurią bet kurio judesio fazę ir vėliau pakartoti ją paveiksluose. Turime sutikti su Houbrakenu, kad Rembrandtas nebuvo toks, kokie yra paprasti mirtingieji, tačiau jo paaiškinimas vis dėto neįtikina. Visi mes naudojamės mechaniniu prietaisu, darančiu kaip tik tai, ką esą darė Rembrandtas – sustabdančiu judesį ir visam laikui užfiksuojančiu jį nuotraukoje. Tad visi žinome, kaip tokios nuotraukos skiriasi nuo Rembrandto piešinių. Tiesa, kad Otto Beneschas didžiajame savo veikale apie Rembrandto piešinius mano minėtą eskizą vadina „studija iš natūros". Bet net jei jis yra „studija iš natūros", jis prasimanytas geriausia šio žodžio prasme. Houbrakenas buvo teisus, teigdamas, kad tokie dalykai negali būti pamatytų dalykų kopijos. Bet jie negali būti ir prisimenamų dalykų kopijos. Iš esmės nėra jokio skirtumo tarp matytų ir įsimintų daiktų vaizdavimo – nei vieno, nei kito neįmanoma transponuoti neturint kalbos, šiuo atveju, nevaldant išraiškų taip, kaip savo mene ir savo menu įgudo Rembrandtas.

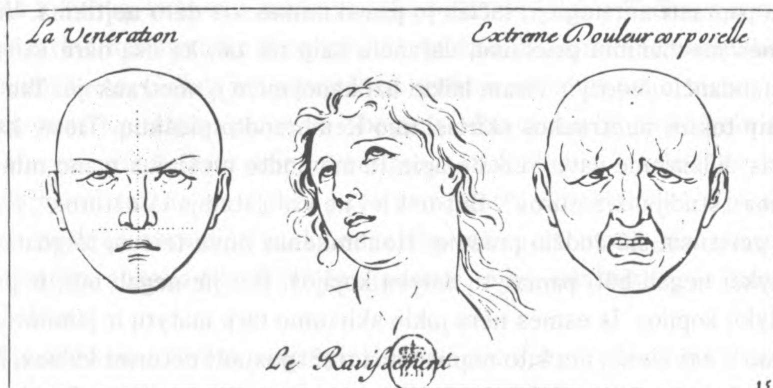


279. LEONARDO DA VINCI. *Iš „Treatise on Painting"*

Ir čia, kaip visada, įsiminti sėkmingus sprendimus – ir savus, ir svetimus – yra tiek pat svarbu, kiek įsiminti pačius reginius.

Šią didžią tiesą, kaip ir daugelį kitų, gerai žinojo Leonardo da Vinci. Savo *Traktate apie tapybą* aptardamas fizionomikos įsiminimą Leonardo pataria dailininkui paruošti klasifikacijų sistemą – tuo tikslu padalyti veidą į keturias dalis: kaktą, nosį, burną ir smakrą – ir studijuoti įmanomas jų formas. Mūsų iliustracijoje [279] matyti jo pripažįstamos nosies variacijos. Gerai įsidėmėję šiuos žmogaus veido elementus, galėsite analizuoti ir atmintyje išsaugoti bet kokį veidą, vos vieną kartą į jį pažvelgę.

Leonardo čia kalba apie tai, ką Töpfferis vadino „pastoviaisiais" fizionomikos bruožais, jų struktūra. Jis, kaip ir Töpfferis, mėgo eksperimentuoti su veidais piešinėliuose ir karikatūrose, iki kraštutinumo varijuodamas jų ypatybes ir stebėdamas vykstančius pasikeitimus [64]. Sistemingo kintančių bruožų, t.y. praeinančių emocijų, tyrimo teko laukti dar amžių. Aptardamas trumpalaikių emocijų vaizdavimo sunkumus Rembrandto kritikas Houbrakenas savo skaitytojams nurodė studiją, kuri galėtų praplėsti jų žinias apie išraškas. Tai – *Grand Siècle* išspausdintas Prancūzų akademijos vadovo Charleso Le Bruno traktatas.




280. LE BRUN. *Iš „Le Méthode pour apprendre à dessiner les passions".* 1696

Le Bruno metodas mūsų kontekste ypač įdomus, nes jis taip pat daugiau paremtas dailės studijomis, nei gyvenimiškų išraiškų stebėjimu. Le Brunas sukompiliavo grandiozinį tipiškų galvų albumą [280] – žiaurus karys, besimaivanti mergina – ir jas analizavo tikėdamasis sužinoti, kas daro jas išraiškingas. Jo traktate yra schemiškų galvų serijos, rodančios svarbiausius „proto aistrų" požymius.

Šios diagramos turėjo atstoti tą nepaprastą vizualinę atmintį, kuria Houbrakenas aiškino ypatingus Rembrandto sugebėjimus vaizduoti emocijas. Iš tiesų mokydamos paprastus mirtinguosius įveikti žmogaus veido išraiškas, jos buvo paskleistos po visą Europą daugybėje vadovėlių ir piešimo elementorių. Manau, jos vis dėlto praturtino vizualinių žinių bagažą, nors iš pradžių ir ne Aukštosios Dailės. Tuo tarpu joje akademistiniai įsitikinimai ir etiketo įžadai neleido eksperimentuoti su įmanomų veidų ir emocijų įvairove. Aukštuomenė nesijuokia ir neverkia. Tad humoristinei dailei buvo lemta tapti šių atradimų bandomuoju triušiu.

## V

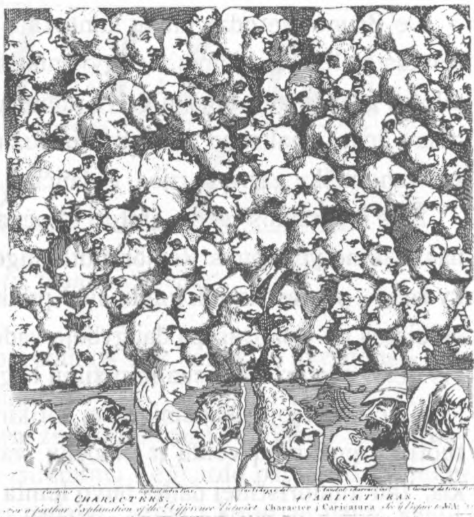
Iš visų XVIII a. dailininkų, savo raštuose mininčių le Bruną, šiuo požiūriu įdomiausias yra Williamas Hogarthas [281]. Jo autobiografinės pastabos byloja, kad jis taip pat labai domėjosi geros veidų ir išraiškų atminties lavinimu. Ir taip pat abejojo, ar natūros kopijavimas šiuo požiūriu dailininkui yra naudingas. Hogartho doktrinos esmė atsispindi pastaboje, kurią jis priskiria „šelmiui pieštuko broliui", jo protestus prieš vyraujantį dailės mokymą pavertusiam paradoksu, jog „vienintelis būdas išmokti gerai piešti yra visai nepiešti". Modelio kopijavimas akademijose dažniausiai tėra laiko švaistymas. Dailininkas turėtų išmokti objektų „kalbą" ir, „jei įmanoma, sukurti jų gramatiką." Kitaip tariant, jis turėtų galvoje sukaupti kuo daugiau to, ką mes vadinome „schemomis", o svarbiausiomis jų Hogarthas neabejodamas laikė „charakterį" ir „išraišką" [282].

Tad mūsų istorijoje Hogartho vieta būtų kažkur tarp Leonardo ir le Bruno, kuriuos jis citavo, ir Töpfferio. Leonardo natūrą vis dar laikė didžiąja mokytoja ir varžove, o atminties lavinimas jam tebuvo vienas iš šalutinių morfologijos studijų rezultatų. Le Brunui dailė tapo didinga kalba, kurios nesilaikant tenka rizikuoti savo padėtimi privilegijuotoje klasėje. Hogarthas priėmė dailės kaip kalbos idėją ir aistringai ėmė tirti jos siūlomas galimybes kurti personažus, kuriais būtų galima užpildyti įsivaizduojamus paveikslus.

Toks jo tikslas aiškėja, pavyzdžiui, iš atspaudo *Charakteriai ir karikatūros* [282], padedančio suprasti įvairovės įvaldymo – charakterio pažinimo – ir karikatūrinių perdėjimų skirtumą. Vėliau jis išsamiau apibūdino šį skirtumą. Karikatūra remia-



281. HOGARTH. *Besijuokianti publika.* 1733. Ofortas

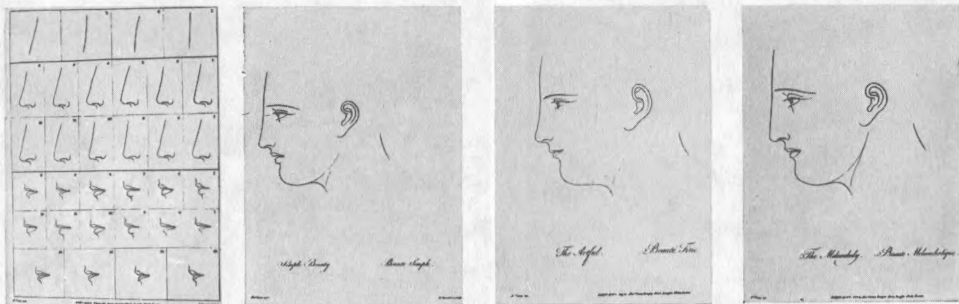


282. HOGARTH. *Charakteriai ir karikatūros.* 1743. Ofortas

si komišku palyginimu. Ja gali būti bet kokia keverzonė, jei tik atrodo, kad ji panaši į šaržuojamą žmogų. Sėkmingos karikatūros pavyzdžiu Hogarthas pateikė vieno dainininko šaržą, kuriame buvo tik brūkšnys ir taškelis virš jo. Charakteris, priešingai, remiasi žmogaus kūno ir sielos pažinimu. Jį piešiantis dailininkas atsiskleidžia kaip įtikinamų tipažų kūrėjas. Ir čia Hogarthas užsimena, jog humoristinė dailė yra nė kiek ne prastesnė už didžiai garbinamą didingą Raphaelio manierą, nes jis kūrė ne daugiau – bet ir ne mažiau – tik charakterius.

Būtų įdomu pasekti raidą, vedančią nuo Hogartho pieštų istorijų prie Töpfferio bei nuo Hogartho domėjimosi fizionomika prie jo gerbėjo šveicaro. Humoristinės dailės galimybė nukrypti nuo normų, laisvė nuo apribojimų grotesko meistrus įgalino nevaržomai eksperimentuoti išraiškomis – rimti dailininkai to negalėjo sau leisti. Šis skirtumas išryškėja empirinės fizionomikos istorijoje.

Tikrasis eksperimentinio kūrybos metodo autorius yra Alexanderis Cozensas. Kartą jau susidūrėme su jo „naujuoju“ dėmių metodu ir Constable'į dominusiais debesų konfigūracijų pavyzdžiais. Tačiau Cozensas paskelbė dar vieną, Töpfferiui pamatu tapusią sistemą – tad jis yra abiejų atradimų protėvis. Įdomiose atspaudų serijose Cozensas vaizduoja standartinę klasikinio grožio galvą ir jai būdingą tuščią veido išraišką [283–286]. Sistemingai varijuodamas proporcijas jis stengiasi ištirti to, ką pats vadino „charakteriu“, sukūrimą nukrypstant nuo kanono. Jo pastangos nedavė rezultatų, nes variacijos buvo per daug subtilios. Sunku įžiūrėti skirtumus tarp gražių veidų, nes autorius vis tik stengėsi nepažeisti etiketo taisyklių. Tačiau energingesnėse dailininko humoristo rankose jo metodas pasirodė esąs naudingas.

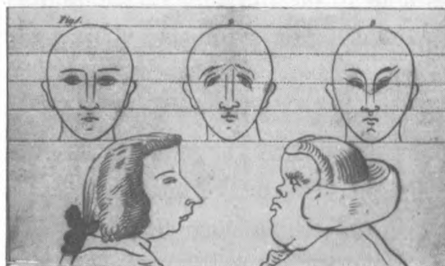


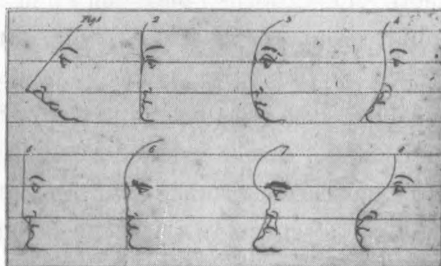
283–286. A. COZENS. *Iš „Principles of Beauty Relative to the Human Head"*. 1778

1788 m. anglų antikvaras Francisas Grose'as išleido brošiūrą *Karikatūrų piešimo taisyklės (Rules for Drawing Caricatures)* [287]. Ji visai atitiko to meto poreikius, nes humoristinė Hogartho dailės tradicija kaip tik tada susiliejo su portretinės karikatūros mada ir tarp mėgėjų sukėlė visuotinę tokių piešinių maniją. Grose'as derina le Bruno schemas su Cozenso pasiūlytu varijavimo principu. Standartinis klasikinio grožio veidas, atitinkantis visus graikų dailės kanonus, toks gražus atrodo kaip tik todėl, sako jis, kad neturi išraiškos. Pabandykite kuo drastiškiau varijuoti proporcijas ir pamatysite, kas atsitiks. Greitai turėsite visą juokingų veidų arsenalą, praversiantį kuriant humoristinius piešinius [288].

Istoriškai Grose'as yra tiesioginis Töpfferio teorijų šaltinis, kaip ir Grose'o amžininkas Rowlandsonas – Töpfferio tipažų šaltinis. Komiškas daktaro Syntaxio vaipymasis ieškant Vaizdingumo [289] pranašauja beprotiškus Töpfferio personažų nuotykius. Tačiau meniškumo požiūriu anglų humoristinės dailės tradicija turi daug iškilesnį įpėdinį nei komiksų išradėjas šveicaras. Be Hogartho ir Rowlandsono negalėtų būti ir Daumiero.

Daumieras yra toks reikšmingas meistras, kad jis dažnai aptariamas Prancūzijos aukštojo meno tradicijos kontekste. Jį galima sieti su Delacroix arba lyginti su Milletu. Tačiau su Anglijos politinių brošiūrų iliustratoriais jis turbūt susijęs glaudžiau, nei paprastai pripažįstama. Galbūt net ir toks menkas anglų politinės

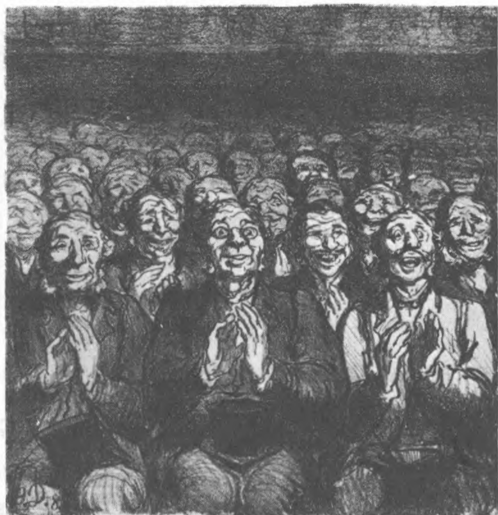




287–288. GROSSE. *Iš „Rules for Drawing Caricatures"*. 1788



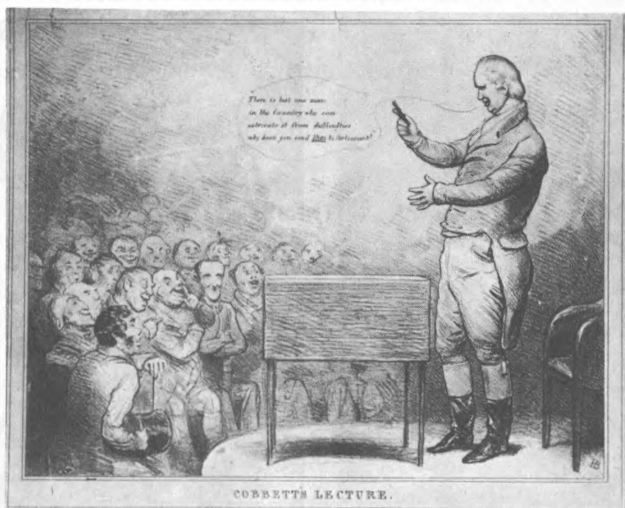
289. ROWLANDSON. *„Dr. Syntax" iliustracija*. 1810. Plunksna ir akvarelė



290. DAUMIER. *Patenkinta publika*. 1864. Litografija

karikatūros atstovas kaip H. B. galėjo kuo nors prisidėti prie Daumiero politinių litografijų stiliaus [291]. Pažvelkite į H. B. minias ir pasekite, kaip tos fizionomijos atsiranda iš nerūpestingų keverzonių, kaip linijų sąmyšyje dailininkas čiuopia pavidalus. Rowlandsonas darė tą patį, tik daug labiau užsidegęs. Daumieras tai darė genialiai [290]. Bet metodas – tas pats. Jis grįstas ne išankstinėmis formomis, ne pakoreguotomis, priešais modelį išdailintos akademistinėmis schemomis, o tarsi atsitiktinai iš po dailininko plunksnos atsirandančiais pavidalais. Kiekvienas iš šių žmonių, kaip Töpfferio daktaras Festas, yra tikras dailininko kūrinys, už suteiktą gyvybę turintis dėkoti tik savo kūrėjui. Amžininkai rašo, kad juos stebino tapytojo Daumiero ir jo padarų panašumas. Svarbu, jog Leonardo, veido išraiškų variacijų išradėją, nuolat persekiojo šios paplitusios klaidos baimė. Ir ar atsitiktinai Rembrandtas grįždavo prie savo atvaizdo kaip prie pažinimo šaltinio? Tačiau šioje atradimų istorijoje Rembrandtą palikime *hors de concours**. Daumieras taip pat buvo garbinamas už savo nepaprastai gerą atmintį, dėl kurios jis, esą, ir niekino modelių piešimą – tačiau argi tai greičiau neliudija apie jo galią projektuoti veido bruožus į piešiamų linijų debesis, ir iš jų, tarsi iš minkšto molio, formuoti vis naujus atvaizdus [292]. Karjerą Daumieras pradėjo portretiniais biustais, ir tam tikri modeliavimo įgūdžiai atsiskleidžia ypatinga, neapibrėžta jo piešimo technika, visai priešinga toms schemiškoms formoms, kurių mokė Akademija. Prisimindami schemos ir korekcijos taisyklę galime teigti, kad Daumieras piešia tik bendriausias daugiaprasmių formų nuorodas, tik linijų debesis, kuriuose randa modifikuotiną schemą. Jis susikoncentruoja ties bruožais, lemiančiais veido, gesto ar

*Netinkamas konkursui (*pranc.*)




291. H. B. (J. DOYLE). *Cobbetto paskaita.* 1830

išraiškos pobūdį, ir taip juos išryškina, jog mes pamirštame sudėtingus bei nevienareikšmius formos kontūrus, ir pavidalas mums atrodo be galo gyvybingas [293].

Gali atrodyti šiek tiek šventvagiška lyginti Daumiero ir Töpfferio pasiekimus, ir meniniu požiūriu aš to nesiekiu. Tačiau vienu atžvilgiu šis palyginimas iškalbingas. Jis padeda nustatyti Daumiero vietą istorijoje. Paprastai jį laikome



292. DAUMIER. *Du teisininkai.* Apie 1866. Piešinys

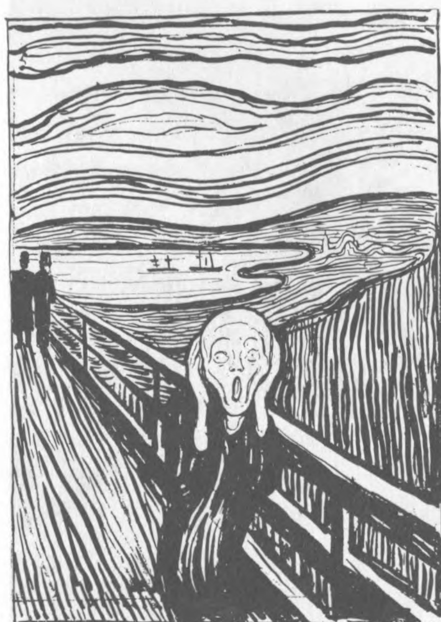


293. DAUMIER. *Galva*. Apie 1865. Piešinys



294. ENSOR. LA *Vieille aux masques*. 1889

modernaus meno kūrėju, ir esame teisūs. Tačiau jo įnašas neturi nieko bendra su Constable'io vizualiniais atradimais, kuriuos tęsė impresionistai. Daumieras šaipėsi iš Courbet'o ir niekino Monet'ą. „Plenero" efektų studijos jam, niekada nepiešusiam iš natūros, turėjo atrodyti visiškai bergždžios palyginti su žmogaus reakcijų tyrimu. Tad nenuostabu, kad savo pradininku jį laikė ne impresionistai, o ekspresionistai, ir tokiame kontekste šis klaidinantis kontrastas turi tam tikrą prasmę, nes Daumiero dailėje ir nuo jos fizionomikos eksperimentų tradicija ėmė laisvintis iš humoristinio konteksto. Baudelaire'as labai anksti pastebėjo, jog Daumiero advokatai, teisėjai ar faunai toli gražu nėra juokingi. Tai – savarankiški padarai, iš pačių ekspresijos paslapties gelmių kylančios ir savo energija gąsdinančios žmogiškųjų aistrų kaukės. Nesugriovus karikatūrą ir aukštąjį meną skyrusių barjerų toks didis meistras kaip Munchas [295] niekada nebūtų galėjęs iš-



295. MUNCH. *Šauksmas*. 1895. Llitografija

plėtoti savo be galo tragiškų, iškreiptų fizionomijų; taip pat ir to laikotarpio belgų dailininkas Ensoras [294] nebūtų sukūręs bauginančių kaukių, kuriomis taip žavėjosi vokiečių ekspresionistai.

## IV

Tai, kad XX a. dailės pasiekimus susiejame su išsilaisvinimu iš natūros studijų, pirmiausia teisėtai pasireiškusiu humoro sferoje ir įtvirtintu Töpfferio eksperimentais, jokiu būdu nereiškia mūsų nepagarbos jiems. Taip pat nėra pagrindo manyti, kad naujasis dailės kursas Töpfferiui būtų atrodęs netikėtas. Silpstant regėjimui jis vis labiau linko į dailės apmąstymus, kurie po jo mirties buvo publikuoti kaip *Kuklūs Ženevos dailininko pokalbiai (Menus propos d'un peintre genevois)* ir kuriuos labai pagarbiai aptarė Teophile'is Gautier'as. Neskubiai klajodamas po estetikos erdves Töpfferis dažnai akcentavo konvencinį visų dailės ženklų pobūdį, o apibendrindamas teigė, kad dailės esmė yra ne imitavimas, o išraiška.

Töpfferio metodas „paišinėti ir stebėti, kas išeis" iš tiesų tapo pripažintu dailės kalbos plėtros būdu.

Sakydamas „aš ne ieškau, aš randu" Picasso, manau, pripažino, jog kūryba kaip tyrinėjimas jam yra savaime suprantamas dalykas. Jis neplanuoja, jis stebi, kaip rankose gimsta keisčiausi padarai ir kaip jie įgyja savarankišką būvį. Kino juostos, kuriose jis nufilmuotas dirbantis, ir žaismingesni jo kūriniai, pavyzdžiui, jo *papiers déchirés**[296], liudija, kad tai – žmogus, pasidavęs kūrybos burtams, nesuvaržytas ir nesuvaržomas tik vaizduojamųjų atvaizdo funkcijų.

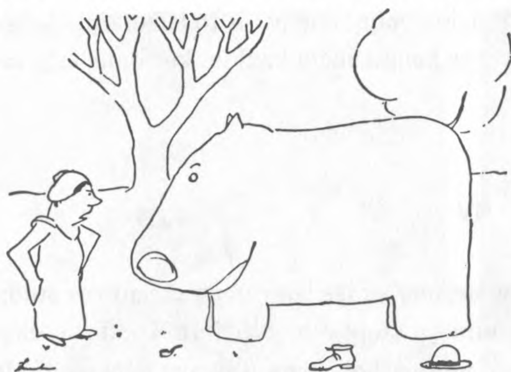
Tad nenuostabu, jog vienas originaliausių šių dienų humoristų, Jamesas Thurberis, prisipažįsta, kad irgi atranda kurdamas. Thurberis žaviai ir nuotaikingai pasakoja, kaip neplanuotai gimė kai kurie populiariausi jo piešiniai. Pavyzdžiui, piešinys „Ką tu padarei dr. Millmossui?" [297]. „Begemotą nupiešiau linksmindamas savo dukrytę," sako Thurberis. „Bet kažkodėl gyvūno išraiška mane įtikino, jog jis ką tik suėdė žmogų. Pridėjau skrybėlę ir pypkę, ponią Millmoss, o antraštė atsirado savaime."



296

Tačiau kas yra atsitiktinumas dailėje? Ar galime kalbėti apie atsitiktinius judesius ir atsitiktinius pa-

*Suplėšyti popieriai *(pranc.)*



297. JAMES THURBER. *„Ką tu padarei dr. Millmossui?“*
©1934 *The New Yorker Magazine, Inc.*

keitimus tik todėl, kad dailininkui atrodė, jog jis iš anksto nesuvokė savo tikslo? Dažnai manoma, kad tokia interpretacija prieštarauja psichoanalizės atradimams, teigiantiems, jog neverta per daug rimtai žiūrėti į sąmoningus ketinimus. Formos ir išraiškos, kurias eksperimentuodami spalvomis ir formomis atrado XX a. dailininkai, paprastai laikomos iš menininko „pasąmonės“ gelmių kylančiais įvaizdžiais. Tačiau, mano nuomone, tai – naivus nesusipratimas. Iš tiesų psichoanalizė teigia, kad paprastai mūsų sąmonė ir priešssąmonė yra linkusios vadovauti ir įtakoti mūsų reakcijas į atsitiktinumus. Rašalo dėmė yra atsitiktinumas; tai, kaip į ją reaguojame, lemia mūsų praeitis. Niekas negalėjo nuspėti, kur įpliš popierius, tapęs vaiduokliška Picasso kauke – svarbesnis klausimas, kodėl jis jį pasiliko. Taip pat sunku būtų iš anksto pasakyti, kaip antakių padėtis įtakos Thurberio begemoto išraišką – svarbiau, jog jis ją atpažino ir žinojo, kaip panaudoti. Atsakymas į erzinantį klausimą, kaip mes suprantame „ketinimą“ ir kiek apskritai galime kontroliuoti savo judesius, nuolat kinta. Tam tikra prasme mes tikriausiai visuomet kontroliuojame ir deriname savo judesius stebėdami jų rezultatus, veikiame panašiai kaip tie save reguliuojantys mechanizmai, inžinierių vadinami „grįžtamuoju ryšiu“. Meistriškumas – tai itin greita ir subtili impulso ir paskesnio vadovavimo sąveika, tačiau ir meistriškiausiam dailininkui nederėtų teigti, kad jis gali visiškai tiksliai suplanuoti bent vieną štrichą. Bet vėlesnį štrichą pritaikyti prie pirmojo efekto, ką ir darė Thurberis, jis tikrai gali. Šis naujas schemos ir jos modifikavimo procesas priklauso nuo dviejų veikėjų – dailininko ir žiūrovo. Dailininkas gali saugotis atsitiktinumų ir netikėtumų, tarsi suteikiančių jo kūriniui savarankišką būvį, arba gali noriai juos priimti kaip kalbą praturtinančius sąjungininkus, ką darė Leonardo ir Cozensas. Kuo labiau žiūrovai nori įsijungti į žaidimą, tuo mažiau jiems rūpi dailininko ketinimai. Akivaizdu, kad tie, kas šiuolaikinę dailę apibūdina kaip gebančią transportuoti mūsų pasąmonės įvaizdžius, smarkiai supaprastina labai sudėtingą įvykių seką. Teisingiau būtų sakyti, jog ji atsikratė suvaržymų ir tabu, ribojusių dailininkų išraiškos priemonių pasirinkimą ir eksperimentavimo laisvę.

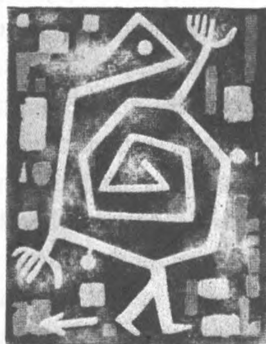
Šiuolaikinis skulptorius gali nevaržomas ieškoti apibendrinto fizionominio tipažo, ir perteikti jį Al Cappo motinišką Shmoo primenančiomis formomis. Šiuo-

laikinis tapytojas gali pasitelkti vadinamąją „automatinę tapybą“, kurti Rorschacho dėmes, kad ir savo, ir kitų protus paskatintų naujiems išradimams. Šiai atrastai laisvei pasidavė sėnosios socialine etikos idėja grįstos divizijos. Mes retai susimąstome, ar Williamo Steigo piešinius [298] reiktų laikyti juokais, ar rimtuoju menu. Jokiam kitam dailininkui taip nebūdingas humoristinių eksperimentų ir kūrybinių ieškojimų susilydimas, kaip Paului Klee [299], dailininko kūrėjo veiksmus aprašiusiam taip – pirma jis atvaizdą formuoja vien pagal formalius pusiausvyros ir harmonijos dėsnius, o po to pasveikina ant popieriaus atsiradusį pavidalą suteikdamas jam vardą, kartais aikštingą, kartais rimtą, o kartais ir tokį, ir tokį.



298

Galbūt nusisukdama nuo regimojo pasaulio dailė iš tikrųjų atrado žemėlapyje nepažymėtą kraštą, laukiantį, kol jį ištirs ir artikuliuos, kaip jį jau atrado ir garsais artikuliavo muzika. Tačiau atvaizduoti šį vidinį pasaulį, jei galime jį taip pavadinti, taip pat sunku kaip regimąjį. Pasąmonėje esantis vaizdas dailininkui yra toks pat mitinis ir nenaudingas, koks yra vaizdas tinklainėje. Trumpesnio kelio artikuliacijai nėra. Kad ir kur dailininkas pasuktų savo žvilgsnį, jam teks kurti ir derinti bei susidarytame žodyne ieškoti artimiausio atitikmens.



299. KLEE. *Drovus ir stiprus.* 1938.
Aliejus, džutas

# XI

# *Nuo vaizdavimo iki išraiškos*

Ritmuose ir melodijose yra daug pykčio ir romumo, narsumo ir nuosaikumo bei visų joms priešingų ir kitų būdo savybių atspindžių (...). Taip jau yra, kad tai, ką suvokiame kitais jutimais, pavyzdžiui, lytėjimu ir skoniu, visai nepanašu į būdo savybes (tai, ką suvokiame regėjimu, šiek tiek panašu, nes tai yra [jų] išorinė išraiška, nors ir silpna (...).*

ARISTOTELIS, *Politika*

Visai nereikia bijoti per daug akcentuoti šias analogijas. Jų neįmanoma akcentuoti per daug; jos tokios tikslios ir visa apimančios, kad kuo ilgiau jas nagrinėsite, tuo aiškesnės, teisingesnės ir naudingesnės jos jums atrodys (...). Meilė ir nesantaika, irzlumas ir ramumas, silpnumas ir tvirtumas, prabanga ir tyrumas, išdidumas ir kuklumas, ir visi kiti panašūs elgesio bruožai bei visos įmanomos jų modifikacijos ir kombinacijos gali būti matematiškai tiksliai iliustruotos linija ir spalva.

JOHNAS RUSKINAS, *Piešimo pagrindai (The Elements of Drawing)*

## I

TAIP INTERPRETUOJAMA dailės istorija gali būti apibūdinta kaip bandymas nukalti raktus, nuo seno saugotus gamtos, kuriais įmanoma atrakinti paslaptingas mūsų jutimų spynas. Tai – sudėtingi užraktai, juos atrakinti galima tik iš anksto paruošus atitinkamus sraigtus bei vienu metu pasukus tam tikrus skląsčius. Tarsi seifą atidaryti mėginantis įsilaužėlis, dailininkas negali laisvai prieiti prie vidinio mechanizmo. Kišant ir judinant kabliuką ar vielą, jaučiant, jog užraktas pasiduoda, viskas priklauso tik nuo jautrių pirštų. Žinoma, jei jau durys kartą atsidarė, jei rakto forma aiški, visą vaidinimą lengva pakartoti. Kitam asmeniui ypatingos įžvalgos nebereikia, na, nebent tiek, kad sugebėtų nusikopijuoti savo pirmtako raktus.

Kai kurie išradimai dailės istorijoje tikrai primena atsiveriantį sezamą. Vienas iš jų – perspektyvinis sumažinimas ir jo keliamas gylio įspūdis; kiti – toninė modeliavimo sistema, tekstūros blikai ar veido išraiškos ženklai, kuriuos atrado ankstesniame skyriuje aptarta humoristinė dailė. Svarbu ne tai, ar tikrovė „iš tikrųjų“ atrodo kaip šios meninės priemonės, bet tai, ar tokių bruožų turintys paveikslai siūlosi skaitomi tikrovės objektų kalba. Reikia pripažinti, kad jų perskaitomumas

*Aristotelis, *Politika;* vertė Mindaugas Strockis, ALK, Pradai, 1997

šiek tiek priklauso ir nuo vadinamosios „nuostatos". „Sujaudinti" lūkesčio, poreikio ar tiesiog kultūrinio įpročio, mes reaguojame skirtingai. Visi šie faktoriai įtakoja pradinę užrakto padėtį, bet ne jo atidarymą, vis tik priklausantį nuo to, ar teisingą raktą pasuksime.

Vis geriau įsisąmonindami, kad dailė siūlo ne tik išorinio, bet ir vidinio pasaulio raktą, dailininkai radikaliai pakeitė savo interesų kryptį. Manau, tai – teisėtas posūkis, tačiau būtų gaila, jei nauji bandymai nustelbtų tradicijos pamokas. Dabartinėje kritikoje pastebimas keistas akcento perkėlimas. Niekas nebeabejoja, jog natūralizmas yra viena iš konvencijos formų – šis aspektas iš tiesų buvo šiek tiek perdėtas. Antra vertus, formų ir spalvų kalbą, tyrinėjančią sąmonės gelmes, imta traktuoti kaip visiškai atitinkančią prigimtį. Mūsų prigimtį.

Baigdamas norėčiau bent atkreipti dėmesį į šį klausimą. Ir čia, kaip visada, man atrodo būtų naudinga grįžti prie tokio tipo problemų ištakų. Platono laikais buvo plačiai diskutuojama, ar žodžių kalba, daiktų vardai, yra konvencinis, ar natūralus dalykas. Ar yra koks nors tikras ryšys tarp žodžio „arklys" ir arklio, ar jis galėjo būti pavadintas ir kokiu nors kitu vardu? Taip suformuluotas šis klausimas mums skamba šiek tiek vaikiškai. Daugelis iš mūsų yra įsitikinę, kad, išskyrus onomatopėjas, pvz., „kukuoti", daiktų pavadinimai yra daugiau ar mažiau atsitiktinės etiketės, garsai, kuriuos išmokstame tarti, norėdami nurodyti tam tikras daiktų klases. Šiame kontekste sutartinė, konvencinė kalbos prigimtis tradiciškai išryškinama priešpriešinant atsitiktinį vardą „arklys" arba *„cheval"* ir dailininko sukurtą arklio atvaizdą. Buvo manoma, jog tai – ne konvencinis, o tikras panašumas, natūralus ženklas, tai, kas dar vadinama „ikona".

Platono *Kratile (Cratylus),* skirtame šiai problemai, Sokratas nuolat pasitelkia minėtą priešpriešą. „(...) ar kas nors galėtų sudaryti neseniai mūsų kalbėtą paveikslą, panašų į kurią nors būtybę, jeigu dažai, iš kurių susideda tapomi paveikslai, nebūtų iš prigimties panašūs į tai, ką tapyba pamėgdžioja, ar tai būtų neįmanoma?"*

„Neįmanoma," atkartoja jo auka. Tai – vienas iš Platono dialogų momentų, kai gaila, kad pats nebuvai ten ir negalėjai paprieštarauti kalbėtojui. „O Sokratai," būčiau sakęs aš, „ar tu neturi skulptoriaus išsilavinimo?" „Turiu," būtų pripažinęs jis. „Argi tau atrodė, kad akmuo, kurį tašei, buvo panašus į imituojamus objektus?" „Nelabai, po šimts." „O taurės, iš kurių gėrei puotoje? Argi nepastebėjai, jog senamadiškos yra papuoštos juodomis figūromis raudoname degto molio fone, o ant dabartinių dedamas juodas fonas, natūralios raudonos indo spalvos figūras paliekant neuždažytas? Argi ir juodos, ir raudonos figūros priklauso tik nuo dailininko užgaidos? Bet net jei tu turėjai omenyje spalvotus Polygnoto ar Zeuxido paveikslus, o Sokratai, dabar mes žinome, kad jie tikrai negalėjo tikėtis pa-

*Platonas, *Kratilas,* vertė Mantas Adomėnas, ALK, Aidai, 1996

rinkti savo pigmentų taip, jog šie visiškai atitiktų saulėto peizažo tikrovę. Vis dėlto nutapytas ne vienas saulėtas peizažas ir tai, ką tu laikei neįmanomu, įvyko."

Džiaugdamasis savo pergale aš neleisčiau garbingam apgavikui aiškintis, kad jis nėra matęs nutapyto saulėto peizažo ir nėra susidūręs su tomis suvokimo konstantomis bei nuostatos stebuklais, tokius triukus darančiais įmanomus. Aš nuvesčiau jį į vaikų kambarį ir parodyčiau, kaip jie žaidžia spalvotomis kaladėlėmis. Ten būtų į eilę išdėliotos raudona, žalia ir geltona kaladėlės, o vaikas, stumdamas jas į priekį, šauktų „tū-tū". „Ką bendro tai turi su traukiniu?" paklausčiau aš triumfuodamas. „Su kuo?" sakytų jis. Ir anksčiau, nei aš susivokčiau, kur esąs, jis vėl susigrąžintų savo. Jei aš imčiau aiškinti jam, kas yra traukinys, jis patikėtų, ar bent jau apsimestų tikįs, kad traukiniai juda pro šalį kaip raudonos, žalios ir geltonos kaladėlės, šaukdami „tū-tū". „Jei ne," sakytų jis, „kodėl vadini tai traukiniu? Ir jei traukinys iš tikrųjų nešaukia „tū-tū", kam reikalingi šie keisti, bereikšmiai garsai?"

Galbūt tada, šiek tiek apraminti, mes pagaliau pripažintume, jog žodinė kalba ir vaizduojamoji dailė turi daugiau bendro, nei esame linkę manyti. Abu sutiktume, kad sakydami „traukinys", mes negalvojame apie panašumą; turimas kaladėles ant vaikų kambario grindų bandome išdėstyti taip, jog jos atstotų traukinį. Vaikas nesako: „Tėveli, pavaizduokime kaladėlėmis traukinį." Jis sako: „Padarykime traukinį." Ir tai reiškia, kad jis nori sukurti tam tikrą paprasčiausią modelį, elementų eilę, kurią būtų galima stumti ir įsivaizduoti ja keliaujančius žmones.

O kuo skiriasi žodis „tū-tū"? Traukiniai tokių garsų neskleidžia, bet vaiko kalbinių išraiškos priemonių sistemoje – kurią lingvistai vadina fonemomis arba kalbos vienetais, iš kurių ir susideda kalba – garsas „tū" geriausiai atitinka garvežio skleidžiamus garsus, todėl jis priimtinas stūmoklio keliamam garsui reikšti; tai – konvencija, beje, turbūt vis dar galiojanti ir tose šalyse, kur elektriniai traukiniai seniai nebesako nieko panašaus į „tū".

Žodinėje kalboje tokio tipo konvencinės imitacijos atlieka pagalbinį vaidmenį. Bet atvaizdų tyrinėtojas, manau, turi atsižvelgti į vadinamąsias onomatopėjines garsų imitacijas, nes jos gali nušviesti ir jam rūpimas problemas. Šioje siauroje sferoje, man regis, ypač patogu analizuoti konvencijos, nuostatos ir suvokimo ryšius. Kaip matėme, onomatopėjinės imitacijos yra ne tikslūs, o greičiau apytiksliai išgirsto garso atkartojimai, išreikšti duotomis kalbinėmis raiškos priemonėmis. Pavyzdžiui, būgno garsus prancūzų kalboje imituoja žodis *„rataplan"*; anglai, neturintys nosinių fonemų, vietoj to sako *„rumtitum"*, kas, bent man, mažiau primena būgno garsus. Manau, kaip tik dėl šios priežasties pastaroji imitacija vartojama rečiau nei labiau vykęs prancūziškasis atitikmuo. Nenustebčiau, jei pasirodytų, kad geriau derantis prancūziškas garsas sukelia skaitlingesnes projekcijas

ir iliuzijas, kitaip tariant, daugiau prancūzų girdi būgną sakant „*rataplan*“, nei anglų girdi jį sakant „*rumtitum*“. Bent jau man, gaidys sako ne „*cock–a–doodle–doo*“, kaip jis žadina anglus, ne „*cocorico*“, kaip jis gieda prancūziškai, ne „*kiao kiao*“, kiniškai, o „*kikeriki*“ – vokiškai. Tiksliau, kad nepadarytume Sokrato klaidos, jis net nesako „*kikeriki*“, jis kalba gaidžių, o ne Vienos akcentu. Tai, kaip aš suvokiu gerklinio jo giedojimo garsus, aišku, lėmė man įprastas interpretavimas. Šį interpretavimą įtakoja tikrovės ir konvencijos santykis; norėdami atsakyti į šį klausimą teisingai, turėtume sugebėti palyginti tikrą gaidžio giedojimo garsą su girdimu garsu. Taip suformulavus problemą, tampa akivaizdu, jog ji kebli ar, greičiau, absurdiška. Nėra neinterpretuotos tikrovės; kaip nėra nekaltos akies, taip nėra ir nekaltos ausies.

Pavyzdžiui, onomatopėjinis žodis „tik tak“. Iš tikrųjų dauguma laikrodžių sako „tik tik“, nes jų skleidžiamo garso dalys yra beveik tapačios, bet norėdamas tai išgirsti, aš vis tiek turiu sukaupti savo suvokimo galias. Tačiau šita būtinybė susikaupti ir interpretuoti nereiškia, kad mes beviltiškai įstrigome savoje interpretacijoje. Mes galime eksperimentuoti ir projektuodami bei klysdami sužinoti ką nors apie tokius įspūdžius. Alternatyvi interpretacija gali išstumti pripažintąją ir leisti žvilgtelėti į giliau užslėptą tikrovę. Nebetikėdamas, jog girdžiu „tik tak“, galiu pabandyti išgirsti ką nors kita. Galiu iškelti bandomąją hipotezę, kad laikrodis sako „tik tik tak“, ir kai alternatyvi mano projekcija pasirodo esanti sėkminga, pasidaryti išvadą, jog dirgikliai, kuriuos aš įvairiai grupuoju, iš tikro yra vienodi. Štai ir atradimas, kurį padariau bandydamas alternatyvias interpretacijas. Būtent tai darė drąsieji dailininkai – publikai, kuri tikėjo girdinti „tik tak“, jie primetė alternatyvų tikrovės skaitymo būdą, ir palaipsniui jiems pasisekė atskleisti akinantį matymo daugiaprasmiškumą. Kalboje, žinoma, tikrovės imitavimas yra ribinis reiškinys. Mes imituojame vienas kito kalbą. Tačiau net ir šis procesas gali pamokyti mimezės tyrinėtoją. Kaip greičiausiai nujaučia šios knygos skaitytojai, pasitvirtino įtarimas, kad fonetikos studentas, nors ir atidžiausiai klausydamasis garsų ir stengdamasis nekreipti dėmesio į jų reikšmę, negali analizuodamas išskaidyti kalbos garsų į juos sukeliančius dirgiklius. Specialistai, bandę mechaniškai sukurti dirbtinę kalbą, pastebėjo stulbinančių dalykų. Tam tikru aparatu pavertus kalbą šviesos impulsais pasirodė, jog mums vienodai skambantys garsai atrodo labai skirtingai, o visai nepanašiais laikomi garsai tampa vienodais regimaisiais ženklais. Kaip ir „kopijuotojas“, dirbtinės kalbos kūrėjai atrado, kad kiekvieną elementą įtakoja kontekstas bei, šiuo atveju, garsų eilės tvarka. Klausydami kalbos įrašo priešinga kryptimi, negirdime tų pačių garsų tik atvirkščiai; tas triukšmas visai neprimena žmonių kalbos. Bandydami sukurti aparatą, kuris pamėgdžiotų kalbos garsus ir keltų tikros kal-



300. VAN GOGH. *Milleto „Javų lauko“* kopija. 1890

bos iliuziją, inžinieriai turėjo grįžti prie to paties eksperimentavimo, dailės vartoto šimtmečius: sukonstravę „kalbos sintezatorių“, verčiantį regimąją kalbą garsu, jie siunčia šiuos triukšmus vienas kitam ir taip kantriai bando jų efektą. Tikimasi, jog kalbos sintezatorius netrukus atsakys į klausimą, kurio niekaip negalėjo išspręsti „nekalta ausis“– iš kokių girdimųjų gairių mes atpažįstame kalbos garsus kaip tai, ką manome girdį.

Kelias, kurį nueiname mokydamiesi kalbėti, panašus į dailės kelią. Nejausdami jokio poreikio analizuoti, mes stengiamės kelias paprastas schemas vis geriau pritaikyti prie girdimo garso. Jei paprašysite „tete“ ir „mama“ sakančio vaiko pašaukti „Elizabeta“, jis sukurs kompromisą „Leta“ – girdėtus garsus perkels į ribotas savo kalbos fonemas. Vadinamasis „užsienietiškas akcentas“ yra ne kas kita, kaip išplėstas „Leta principas“. Užsienietis imituoja naujos kalbos garsus taip, kaip leidžia jo gimtosios kalbos fonemos. Vaikystėje susiformavę motoriniai įpročiai lems ne tik jo kalbėseną, bet ir tai, kaip jis „girdi“ kalbą. Pirminė schema verčia ieškoti tam tikrų išskirtinių bruožų, tuo tarpu kitas garso variacijas laikyti nesvarbiomis, ir nieko nėra sunkiau už bandymą iš naujo artikuliuoti garsų pasaulį. Vargu ar kas nors galėtų geriau iliustruoti šioje knygoje padarytus atradimus. „Leta“ principas buvo akivaizdus tiriant stereotipų vaidmenį portretinėje tapyboje. Atrodo, jog akcentas turi daug ką bendra su tais visa apimančiais bruožais, kuriuos vadiname „stiliumi“.



301. MILLET. *Javų laukas*. 1867

Vos keletas šios niekieno žemės, plytinčios tarp psichologijos, estetikos ir lingvistikos, vietų yra taip mažai tirtos kaip įgūdžiai, ir ne mano tikslas tai čia išskleisti. Tačiau manau, jog ir rankos įgūdžiai dailėje, ir gerklės įgūdžiai kalboje priklauso nuo skirtumų, kurie turi būti išryškinti, kad būtų patirti, įsisąmoninimo. Susidūrus keliems stiliams, kai dailininkas užsimano nukopijuoti kitos tradicijos darbą, šių motorinių įpročių svarba tampa akivaizdi.

Kaip matėme, kopijuojantis dailininkas visuomet yra linkęs savo atvaizdus konstruoti iš įvaldytų schemų. Jaudinančioje Milleto atspaudo kopijoje [300] aiškiai prasiveržia van Gogho maniera, jo motoriniai įpročiai. Milleto teiginius [301] jis kartoja savo akcentu. Tiesa, labai ryškų stiprų akcentą galima išmokti pamėgdžioti. Paties van Gogho akcentą sufalsifikuoti galima palyginti lengvai. Tačiau verpetais besisukančios linijos juk yra jo stiliaus makrostruktūros dalis. Tuo tarpu nenukopijuojamą asmeninį dailininko akcentą žinovas randa būtent judesių ir formų mikrostruktūroje.

Kai italų gydytojas Morelli tirdamas piešinius pirmą kartą ėmė sistemiškai taikyti šį grafologinį kriterijų, naujasis mokslinis metodas sukėlė daug vilčių. Jo esmė – akylus akimirksniu sukuriamų schemų, ausies spenelį ar nagą piešiančios plunksnos judėjimo stebėjimas. Kodėl šis metodas pasiteisina tik taikomas talentingiausių specialistų, o patekęs į neįgudusias rankas duodavo absurdiškus rezultatus? Kodėl tikras žinovas, toks, koks buvo Maxas J. Friedländeris, atsisakė ke-

tinimų surasti racionalios analizės būdą ir pripažino, kad asmeninį stilių galima atpažinti tik remiantis patirtimi grįsta intuicija?

Galbūt kalbos suvokimo analizė nurodytų kryptį, vedančią link šios mįslės įminimo. Asmeninis dailininko akcentas susideda ne iš atskirų rankos judesių, kuriuos galima izoliuoti ir apibūdinti. Jis priklauso nuo santykių, nesuskaičiuojamų asmeninių reakcijų sąveikos, nuo paskirstymo ir eilės tvarkos, o visa tai mes suvokiame kaip visumą ir negalime išvardyti kombinacijos elementų. Gal Friedländeris visai pagrįstai teigė, kad išlavinta akis yra jautriausias tokių analizei nepasiduodančių bendrų įspūdžių fiksavimo aparatas. Pasitelkus kalbos sintezatoriaus analogiją, tokių totalinių efektų paslaptį įmanoma ištirti vieninteliu būdu: klastotojų komitetas turėtų pateikti sistemiškai varijuojamus savo darbo rezultatus ekspertų komitetui, kuris tada galbūt sutartų, pagal kokius konkrečius kriterijus jie atpažįsta van Gogho darbą.

## II

GILINDAMIESI į asmeninio stiliaus klausimą mes priartėjome prie srities, paprastai vadinamos „vaizdavimu", ribos. Manoma, kad šiais kraštutiniais sistemos elementais dailininkas išreiškia save. Tačiau ar iš tiesų vaizdavimas ir ekspresija taip ryškiai skiriasi? Paskutiniojo skyriaus išvados verčia tuo abejoti, o palyginimas su kalba šias abejones patvirtina. Juk kalba, kaip atvaizdas, funkcionuoja ne tik ko nors apibrėžimo ar subjektyvių emocijų išraiškos tikslais, bet ir plačioje erdvėje tarp šių kraštutinumų, kur kasdieniai žodžiai perteikia ir faktus, ir emocinę patirtį.

Iš tiesų ir Sokratas *Kratile* žaidžia mintimi, jog onomatopėjos principas, garsų pamėgdžiojimas, neapsiriboja akivaizdžiais atvejais, kuriuos citavau: vokalinė imitacija nesustoja prie garsų pasaulio ribos, ji apima regos ir judesio karalystes – raidė *r* primena kažką takų ar judantį, o raidė *i* – kažką aštrų ar šviesų. Tai – pavojinga zona, mėgstama keistuolių ir net bepročių, tačiau, manau, tai – zona, kurią reikia pereiti. Visi juk jaučiame, kad garsai iš tiesų gali imituoti ar atitikti vizualinius įspūdžius – pavyzdžiui, žodžiai „mirgėti", „virpėti", „žybsėti" yra tokie geri vizualinių įspūdžių atitikmenys, kaip „tik tak" ar „tū-tū" – klausos įspūdžių. Vadinamąją „sinesteziją", skirtingų juslinių įspūdžių atsiradimą dirginant tik vienos iš jų jutimo organą, patvirtina visos kalbos. Jis vyksta abiem kryptimis – iš regos į klausą ir iš klausos į regą. Mes kalbame apie rėkiančias spalvas ir apie šviesius garsus, ir visi supranta, ką norime pasakyti. Beje, akys ir ausys – ne vienintelės juslės, susiliejančios bendrame centre. Egzistuoja su lytėjimu susiję po-

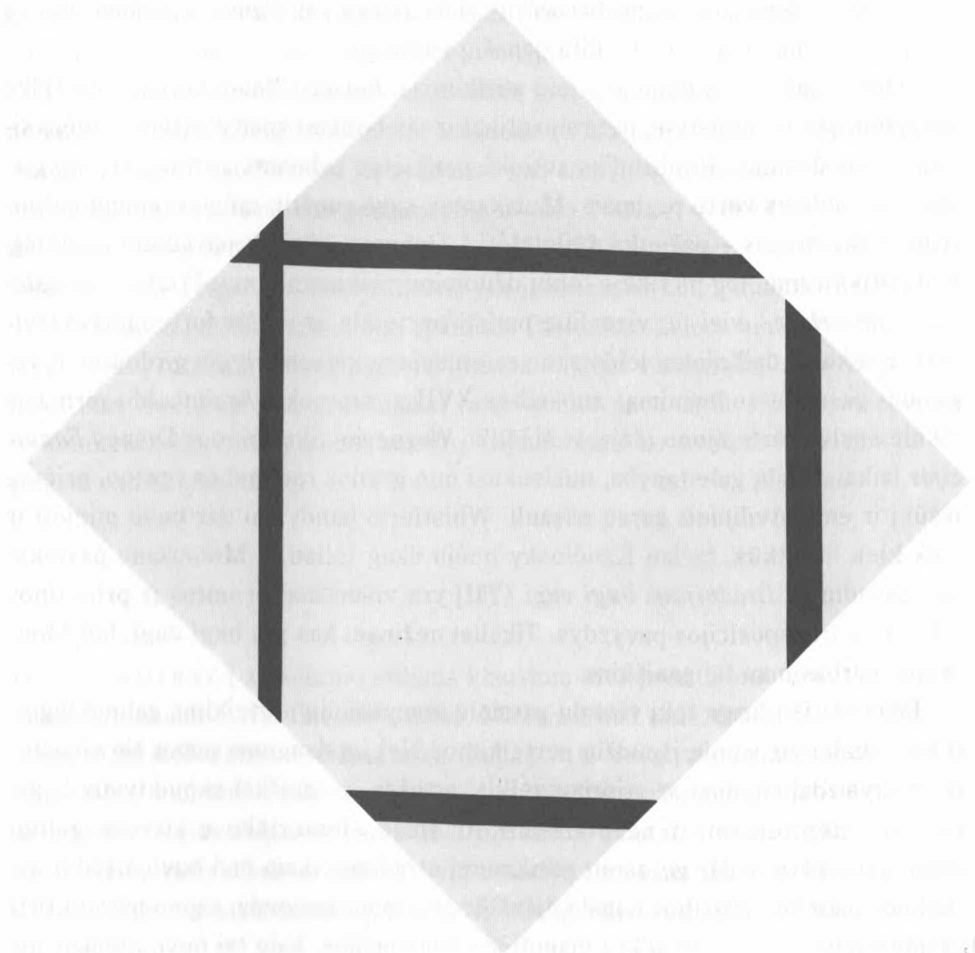
sakiai, pavyzdžiui, „aksominis balsas“ ir „šalta šviesa“, su skoniu – „saldūs“ spalvų ar garsų deriniai bei daugybė kitų panašių variacijų.

Dailininkai visada domėjosi tais atitikimais, kuriuos Baudelaire'as pasitelkė garsiame savo eilėraštyje, bet romantikai ir simbolistai ypač atidžiai tyrinėjo sinestezijos dėsnius. Rimbaud'as suteikė penkiems balsiams spalvas, ir taip girdimus įspūdžius vertė regimais. Muzikantai, savo ruožtu, mėgo regimąjį pasaulį perteikti tonais – pakanka žvilgtelėti į Debussy kūrinių pavadinimų sąrašą, kad įsitikintume, jog jis tikėjo tokių užuominų veiksmingumu: *Viržiai, Mėnesiena, Fejerverkas* – visi jie vizualinę patirtį perteikia ar piešia fortepijono klavišais. Kai kurie dailininkai leido sau svajoti apie aukštesnio lygio girdimojo ir regimojo pasaulių suderinimą; nuostabus XVII a. tapytojas Arcimboldo pirmasis iškėlė spalvų fortepijono idėją, ir ši išliko Wagnerio, Skriabino ir Disney *Fantazijos* laikais. Galų gale tapyba, nusisukusi nuo grynos regimybės tyrimo, priėmė iššūkį ir ėmė studijuoti garsų pasaulį. Whistlerio bandymai dar buvo migloti ir šiek kiek neaiškūs, tačiau Kandinsky nuėjo daug toliau, o Mondriano paveikslas, pavadintas *Brodvėjaus bugi vugi* [VII] yra visuotinai priimtos ir priimtinos tokio tipo transpozicijos pavyzdys. Tiksliai nežinau, kas yra bugi vugi, bet Mondriano darbas man tai paaiškina.

Tačiau ar iš tikrųjų tokį vizualų garsinių kompozicijų perteikimą galime lyginti su vizualiu vizualinių įspūdžių perteikimu? Net jei daugumą mūsų šie sinestetiniai atvaizdai silpniau ar stipriau veikia, ar nėra jie visiškai subjektyvūs ir asmeniški, neprieinami ir neaptariami? Ar šiose efemeriškose sferose galimi objektyvūs gerų ir dar geresnių atitikmenų atradimai, kaip kad buvo atradus vizualinės patirties vizualines analogijas? Ar įmanoma sąmonės, sapno pasaulį tirti eksperimentais, iš kurių sektų visuotinės konvencijos, kaip tai buvo bundančios akies pasaulyje? Nuo atsakymo į šiuos klausimus gali labai priklausyti XX a. dailės įvertinimas, nes, nors ir ne visa ji, gal net ne didžioji jos dalis, tiesiogiai susijusi su sinestezija, visa arba didžioji jos dalis stengiasi perteikti sąmonės pasaulį, kur formos ir spalvos reiškia jausmus. Manau, vaizdavimo analizė tikrai gali padėti mums geriau suprasti šiuos bandymus ir įvertinti naujų šios pakraipos eksperimentų galimybes.

Ta analizė išmokė mus visuomet turėti omenyje tris faktorius – išraiškos priemones, nuostatą ir atitikmens problemą. Kalbėdami apie dailę dažniausiai visus juos priimame kaip savaime suprantamus – jie yra aštuonios devintosios aisbergo dalys, liekančios po vandeniu ir nesiperšančios į mūsų sąmonę. Bet ne vieno estetiko laivas sudužo dėl to, kad neatkreipė į jas dėmesio.

Mėgaujantis Mondrianu man nereikia galvoti nė apie vieną iš tų faktorių. Bet jei kas nors rimtai paklaustų, ar Mondrianas pavaizdavo bugi vugi taip tiksliai, kad



302. MONDRIAN. *Paveikslas I.* 1926

dabar, pagrojus melodiją, aš atpažinčiau šokį iš muzikos stiliaus, man tektų kreiptis į povandenines uolas – t.y. kontekstą, kuriame vyksta komunikacija. Jei pakankamai detaliai apibrėžtumėte kontekstą, galėčiau. Manau, neprašaučiau pro šalį, jei kas nors pagrotų man dvi skirtingas melodijas – lėtą ir liūdną bei greitą ir triukšmingą. Šiuo atveju Mondrianas man patartų – patartų žaidžiant žaidimą, psichologų vadinamą „derinimu“. Esant mažam pasirinkimui, Mondrianas pasakytų, kurioje muzikos klasėje, kategorijoje ar skyriuje ieškoti atitikmens. Jei nežinome galimybių, tokio tipo reprezentacija perteiks dar mažiau nei regimojo pasaulio atvaizdas, kaip matėme, taip pat priklausantis nuo mūsų žinių apie tai, kokių būna daiktų.




303. SEVERINI. *Dinamiškas Bal Tabarino hieroglifas*. 1912

Tačiau mūsų analizė dar ne visai baigta. Tai, kaip aš suvokiu tą kompoziciją, priklauso ne vien nuo to, kokių muzikos pavyzdžių aš tikiuosi ar kokius žinau, bet ir nuo to, ką žinau apie galimus tapybos būdus – kitaip tariant, nuo nuostatos, su kuria aš žvelgiu į Mondrianą.

Daugumai iš mūsų Mondriano vardas asocijuojasi su griežta, tiesių linijų ir kelių pagrindinių spalvų, kruopščiai subalansuotų stačiakampėmis kompozicijomis, daile [302]. Tokiame fone bugi vugi paveikslas tikrai sukelia linksmo kvaitulio įspūdį. Palyginti su alternatyva, kurios tikėjomės, jis atrodo ne toks griežtas, tad mintyse neabejodami jį priskiriame tam populiarios muzikos stiliui. Bet šis įspūdis iš tiesų grįstas žiniomis apie dailininko nusistatytą discipliną, ribojusią jo pasirinkimo laisvę. Akimirką įsivaizduokime, kad šį darbą nutapė Severini [303], žinomas tapytojas futūristas, nuostabiai chaotiškuose paveiksluose bandęs pagauti šokių muzikos ritmą. Ar ir tuomet manytume, jog Mondriano darbas priklauso bugi vugi skyriui, ar greičiau pavadintume jį Bacho *Pirmuoju Brandenburgo koncertu*?

Nemanau, kad ši analizė neigia bet kokį bandymą spalvas ir formas naudoti vien kaip jausmus reiškiančias priemones. Jei šiuose skyriuose apskritai ką nors sužinojome, tai, kad reprezentacija niekuomet nebūna tiesiog kopija. Senosios ir naujosios dailės formos nedubliuoja to, ką dailininkas jaučia, lygiai kaip nedubliuoja ir to, ką dailininkas mato aplink save. Abiem atvejais tai – perteikimas įgytomis išraiškos priemonėmis, išplėtotomis ir dailininko, ir žiūrėtojo tradicijų ir įgūdžių.

Esu įsitikinęs, jog sinestezinių atitikmenų problema nebeatrodys trikdančiai neapibrėžta ir subjektyvi, jei ir čia dėmesį sutelksime ne į elementų panašumą, o į struktūrinius skalės ar matricos santykius. Sakydami, kad *u* yra tamsiai mėlyna, o *i* – šviesiai žalia, kalbame žaismingas nesąmones, arba rimtas nesąmones, jei tikrai tuo tikime. Bet jei teigsime, jog *i* yra šviesesnė už *u*, su mumis sutiks stebinamai daug žmonių. Su dar atsargesniu teiginiu, kad žingsnis nuo *u* prie *i* labiau primena žingsnį į viršų, nei žemyn, manau, sutiks absoliuti dauguma, ir nesvarbu, kaip kiekvienas bus linkęs tai aiškinti. Pasirinkau būtent šį pavyzdį, nes tikiu, jog ir vėl lingvistų tyrimai suteikia mums geriausią galimybę bent dalinai išspręsti šią plačiai aptarinėjamą problemą. Būtent profesorius Romanas Jakobsonas atkreipė mano dėmesį į tai, kad sinestezija susijusi su santykiais. Aš sugalvojau žaidimą ir išbandžiau šį teiginį vieno vakarėlio metu. Žaidžiant reikia sukurti papraščiausią įsivaizduojamą priemonę, vis dar išreiškiančią santykius, kalbą, tesusidedančią iš dviejų žodžių, pavyzdžiui „ping“ ir „pong“. Jei turėtume tik šiuos du žodžius, o reikėtų įvardyti dramblį ir katę, kuris iš jų būtų „ping“, o kuris – „pong“? Atsakymas, manau, aiškus. Arba karštą sriubą ir ledus. Bent jau man, ledai būtų „ping“, o karšta sriuba – „pong“. Arba Rembrandtą ir Watteau? Be abejo, tokiu atveju Rembrandtas būtų „pong“, o Watteau – „ping“. Nenoriu pasakyti, jog tai visada įmanoma, jog dviejų sąskambių užtenka visiems santykiams išreikšti. Nuomonės išsiskiria kalbant apie dieną ir naktį, vyrus ir moteris, tačiau galbūt skirtingus atsakymus suvienodintų kitokia klausimo formuluotė: gražios mergaitės yra „ping“, o matronos – „pong“; galbūt tai priklauso nuo to, apie kurį moteriškumo aspektą žmogus galvoja, kaip kad motiniškas apgaubiantis nakties aspektas yra „pong“, o atšiaurus, šaltas ir grėsmingas jos pavidalas kai kam gali būti „ping“.

Neseniai pasirodžiusioje knygoje *Prasmės matavimas (The Measurement of Meaning)* profesorius Charlesas E. Osgoodas ir jo bendradarbiai pateikė panašią griežtos statistinės analizės techniką. Buvo prašoma tokioms sąvokoms kaip „ponia“ ar „riedulys“ surasti apibūdinimą skalėje tarp dviejų priešingų būdvardžių, pavyzdžiui, „šiurkštus“ ir „švelnus“, „geras“ ir „blogas“, „aktyvus“ ir „pasyvus“. Panašiai, kaip mano „ping“ ir „pong“ žaidimas, eksperimentas parodė, kad nuomonės stebinamai sutampa net tokiais aiškiai beprasmiškais klausimais, kaip ar akmuo yra linksmas, ar liūdnas. Autoriai padarė išvadą, jog mes visada nustato-



304. LOTTO. *Alegorija*. 1505

me bet kokios sąvokos vietą struktūrinėje matricoje, jų vadinamoje „semantine erdve“, kur pagrindiniai matmenys yra „geras ir blogas“, „aktyvus ir pasyvus“, „stiprus ir silpnas“. Galima būtų nesutikti su kai kuriomis metodologinėmis Osgoodo prielaidomis, bet aš vis tik manau, jog jo pastabos priartins mus prie tradicinių simbolių veikimo principų, pavyzdžiui, kinų *in* ir *jang* poliariškumo ar Vakarų kultūroje šviesai ir tamsai suteikiamos simbolinės reikšmės.

Gali būti sunku iššifruoti tikslią Vašingtono nacionalinėje galerijoje esančios Lorenzo Lotto *Alegorijos* [304] reikšmę, bet bendri šio darbo santykiai, jo „ping pong“, mums yra tokie pat akivaizdūs, kokie jie buvo Lotto amžininkams. Žinoma, satyras su vyno ąsočiu įkūnija vadinamąsias „tamsos jėgas“, o sveikutis *putto* su skriestuvu yra šviesos pusėje. Už piktojo satyro nugaros – sumaištis ir skęstantis sudužęs laivas; už *putto* į dangų kyla kalnas, į aukštybes veržiasi mažas sparnuotas padarėlis. Kairioji, blogojoje pusėje esanti *Pallas* medžio dalis nulaužta, o dešinioji auga ir

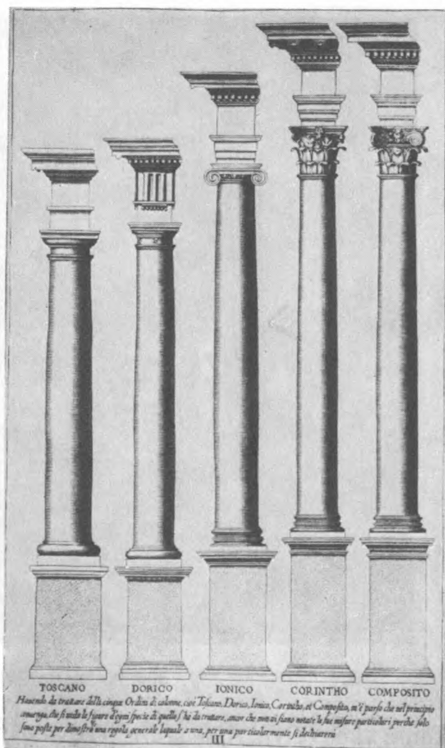
žaliuoja. Pačios kalbinės metaforos, kuriomis apibūdiname šį paveikslą, yra išsaugoję pagrindinius santykius, kuriais ir remiasi jo simbolizmas.

Jei reikia įrodymų, Lotto alegorija patvirtina, kad dailininkai žinojo apie formų ir spalvų išraiškingumo galimybes daug anksčiau, nei jų ėmėsi ekspresionistinė teorija. XVIII a. kritikoje ši tradicija jau laikyta savaime suprantamu dalyku. Jonathanas Richardsonas, pavyzdžiui, rašė: „Jei siužetas turi būti liūdnas, melancholiškas ar bauginantis, bendra spalvinė gama turi būti rusva, juosva ar raudona ir niūri; bet ji turi būti linksma ir maloni tapant džiaugsmą ir triumfą." Ir „Apskritai, jei paveikslas turi būti didingas, baisus ar žiaurus, jei jame vaizduojami mūšiai, plėšikavimai, kerėjimai, šmėklos ar net tokio būdo žmonių portretai, reiktų tapyti šiurkščiai, drąsiai; ir priešingai, jei paveikslas perteikia grakštumą, grožį, meilę, nekaltybę ir t. t., labiau tinka švelnesnė tapysena ir daugiau dailumo."

Kai kuriems skaitytojams šie XVIII a. kritiko žodžiai gali skambėti netikėtai šiuolaikiškai. Jie primena Delacroix ir van Gogho pasisakymus, vedusius prie ekspresionizmo ir Kandinsky abstrakčiosios dailės varianto. Man šis panašumas atrodo šiek tiek apgaulingai. Iš tikrųjų Richardsonas rekomenduoja tapant tam tikrus siužetus nuo įprastos paletės ir įprastų potėpių truputį nukrypti prie tamsesnės paletės ir šiurkštesnių potėpių. Taip patardamas jis įsivaizdavo, kad kiekviena išraiškos priemonė ir kiekviena konvencija turi tam tikrą normą, lemiančią žinovo, pastebinčio bet kokį nukrypimą į vieną ar kitą pusę, lūkesčius. Tad akvarelėje tas pats atspalvis jam sukelia nusiminimo įspūdį, o tušu atliktame piešinyje atrodo ramus ir giedras.

Jaučiu, jog būtent šio santykių suvokimo kartais trūksta ekspresionistų raštams. Aistringai stengdamiesi išsivaduoti iš konvencijų gniaužtų jie ieškojo kraštutinumų, kur konvencijoms nebūtų vietos. Todėl apie formas ir spalvas jie dažnai kalbėdavo taip, tarsi jos iš prigimties būtų „apdovanotos" tam tikra ekspresyvia prasme, „sprogstančia" žiūrėtojo sąmonėje. Bet meninė komunikacija visai nepanaši į rankinių granatų svaidymą. Ne tik siuntėjas, bet ir gavėjas turi būti atitinkamai prisitaikęs. Reaguojant į meninę raišką, taip pat kaip ir skaitant atvaizdą, turi suveikti galimybių ir tikimybių laukimo mechanizmas. Turint tokį santykių pultą, matricą ar skalę, paremtą suprantamu „daugiau" ar „mažiau" matu, turbūt įmanomos nesuskaičiuojamos formų, kurios atitikmenų prasme gali būti paverstos meninės ekspresijos instrumentais, sistemos. Griežti senovės architektūros orderiai [305], atrodo, negalėtų būti psichologinių ir fizionominių bruožų išraiškos matricos; tačiau Vitruvijaus patarimas naudoti dorėninį orderį Minervos, Marso ir Heraklio, korintinį – Veneros, Floros ir Proserpinos šventykloms, o Junonai, Dianai ir kitoms tarpinę poziciją užimančioms dievybėms statyti jonėnines šventyklas vis dėlto turi prasmę. Architekto išraiškos priemonių arsenale, dorė-

ninis orderis, aišku, atrodo vyriškesnis už korintinį. Paprastai sakome, kad dorėninis orderis išreiškia dievybės griežtumą; taip ir yra, bet tik todėl, jog jis priskiriamas griežtesnei skalės pusei, o ne todėl, jog turi ką nors bendro su karo dievu. Plėtodamas panašią mintį, garsiame savo laiške Nicolasas Poussinas formų bei spalvų išraiškos ypatybes lygino su vadinamosiomis senovės muzikos „tonacijomis“. Dorėninė tonacija yra atšiauri ir todėl tinka rūsčioms temoms; frygiškoji yra aistringa, tad ją galima derinti su atitinkamais karo motyvais. Skirtingas tonacijas jis lygino su poetų eiliavimo principais, kai parenkami žodžiai, skambesiu atitinkantys eilėraščio temą. Kai Vergilijus kalba apie meilę, žodžiai skamba švelniai ir harmoningai; kai apie karą – eilės verčiasi viena per kitą. Raiškos priemonės perteikia, arba, Poussino žodžiais, „tapo aistras“. Tai nėra tiesioginė raiška, ji priklauso nuo konvencijų. Nežinantiems lotynų eiliavimo galimybių, posmai, kuriuose Vergilijus kalba apie meilę, labai nesiskirs nuo tų, kur jis aprašo karus; iš tiesų, galime net būti linkę įtarti, kad kritikas išsigalvoja. Tačiau supratę, jog Poussinas jautė, kad skirtumas tarp dviejų Vergilijaus eilėraščių analogiškas skirtumui tarp meilės ir karo, galbūt šiek tiek geriau suprasime, ką jis vadino „aistrų vaizdavimu“.



305. VIGNOLA. *Penki architektūros orderiai*. 1562

Beklajodami štai grįžome prie knygos išeities taško, stiliaus sąvokos. Įvade minėjau, jog dailėtyrininkai stiliaus terminą pasiskolino iš senovės literatūros kritikų, būtent iš retorikos mokytojų. Taikyti jį tapybai ir skulptūrai imta kaip tik Poussino laikais.

Klasikiniai raštai apie retoriką turbūt atidžiausiai analizuoja bet kada naudotas išraiškos priemones. Tiems kritikams kalba yra tarsi vargonai, instrumentas, meistrui siūlantis įvairiausias gamas ir „pauzes“. Tad visuomet, aptardami raišką, jie kalba apie daugybę „išraiškos“ pasirinkimo galimybių.

Subtili kalbos analizė ypač puikiai papildytų ir net pakoreguotų Osgoodo tyrinėjimus. Jis kalba tik apie sąvokas, tuo tarpu senovės kritikai didžiausią dėmesį kreipė į žodžių, jų skambesio ir padėties įtaką mums. Todėl Demetrijus graikiš-



306. POUSSIN. *Fokiono pelenų rinkimas*. 1648

kame vadovėlyje *Apie stilių* (*On Style;* manoma, rašytame I a. po Kr.) pataria savo skaitytojams nepamiršti muzikinių skirtumų tarp švelniai ir šiurkščiai skambančių žodžių. Apibūdindamos tokį atšiaurų ir galingą didvyrį, koks buvo Homero Ajantas, rašytojas pasielgs teisingai pasirinkdamas šiurkščiai ir net nemaloniai skambančius žodžius.

Tačiau iš tikrųjų oratoriui svarbiausia atsižvelgti į socialinius skirtumus, aukštuomenę ir prastuomenę skiriančią gamą. Šioje skalėje tą pačią mintį galima išreikšti skirtingų lygmenų žodžiais. Galima sakyti „troba" arba „rūmas", „mergaitė" arba „mergelė". Savo dialoguose apie oratorystę Ciceronas, aptardamas tinkamos kalbos pasirinkimą, plėtoja šį skirtumą ir skiria tris kalbos būdus: paprastąjį (žemąjį), vidutinįjį ir įmantrųjį (aukštąjį). „Berniukas susitiko mergaitę" būtų paprastojo stiliaus sakinys; „jaunikaitis išvydo mergelę" – įmantrusis. Tada, kaip ir dabar, senas ir nebevartojamas posakis dažnai skambėjo didingiau nei kasdien vartojamas žodis. Toks akcento pasislinkimas gerai žinomas visiems stiliaus tyrinėtojams: žavėdamiesi senojo angliško Biblijos vertimo jėga ir grožiu, turime prisiminti, kad didingu archajiniu stiliumi kuklią evangelijų kalbą pavertė laikas.

Kalba visuomet buvo linkusi socialinę, istorinę ir moralinę skales traktuoti kaip tapačias: senovę ji siedavo su kilnumu ir santūrumu, o šiandieną – su vulgarumu ir laisvumu. Laimei, šiai tendencijai kartais pasipriešindavo tie, kas paprastumą ir kuklumą sieja su gėriu, o didingumą – su dirbtinumu, nenatūralumu ir išsigimimu.



307. CLAUDE LORRAIN. *Peizažas su Moze ir degančiu krūmu*. 1664

Kai Johannas Joachimas Winckelmannas XVIII a. pirmą kartą ėmė nuosekliai taikyti šias kintančias stiliaus kategorijas dailės istorijai, jis bandė suderinti jas su vaizdavimo raida. Žiūrėdamas į graikų dailę baroko prašmatnumo ir rokoko lengvabūdiškumo persisotinusiomis akimis, jis garbino ją ir už paprastumą, ir už kilnumą, nerūpestingą nekaltumą ir moralinį santūrumą. Psichologiniai tokių interpretacijų spąstai mūsų nebedomina. Jau įsitikinome, kad neįmanoma įvertinti kūrinio išraiškos, nežinant jo autoriaus pasirinkimo galimybių, t. y. nežinant, kaip veikia vargonai. Įvade pabrėžiau, jog įgūdžių ignoravimas atima iš istoriko įrankius, kuriais jis galėtų interpretuoti stilių kaip išraišką. Neturėdami matavimo vieneto, nežinodami galimybių spektro, negalime suvokti atskirų bruožų prasmės.

Priminsiu, kad pagrindinis ankstesnių šios knygos skyrių tikslas buvo ištirti dailininko pasirinkimo ribas, žodyno būtinybę bei ribotas jo progas plėsti vaizdavimo galimybių skalę. Šio skyriaus tikslas yra parodyti, jog šie apribojimai ne trukdo dailei, o veikiau duoda jai naujų jėgų. Ten, kur viskas įmanoma ir nieko nėra netikėto, komunikacija nebeturi prasmės. Būtent todėl, kad dailė operuoja tam tikru struktūrą turinčiu stiliumi, kurį lemia technika ir tradicinės schemos, vaizdavimas galėjo tapti ne tik informacijos, bet ir išraiškos priemonė. Kadangi šią knygą pradėjau Constable'io laimėjimais, norėčiau ją ir baigti lygindamas savo išvadas su jo mintimis apie dailę.



308. GESSNER. *Miško vaizdelis*. Apie 1760. Ofortas



309. WATERLOO. *Miško vaizdelis*. Apie 1650. Ofortas

## III

CONSTABLE'IS mūsų kontekste turi lemiamą reikšmę būtent dėl savo prieštaringo požiūrio į stilių, paveldėtą gatavą vaizdavimo žodyną. Prisimename, kaip aršiai jis kovojo su „manieringumu“, su įkyriais kitų paveikslų prisiminimais, kurie, jo manymu, kliudo ir dailininkui, ir žiūrovams matyti gamtą. Tačiau Leslie mums pasakoja, kad „Kalbėdamas apie jauną dailininką, kuris gyrėsi niekada nestudijavęs svetimų darbų, jis pasakęs „Galų gale, juk yra toks dalykas kaip menas“.

Menas, žinoma, yra kalba, kuria tik meistras gali išreikšti savo viziją. Ankstesniuose skyriuose sužinojome, kokią prasmę šis teiginys turi vaizdavimo istorijos kontekste; kitaip tariant, kodėl dailės istorikas bet kurio dailininko žodyno ištakų privalo ieškoti praeities tradicijoje. Monografijos apie Constable'į autoriaus užduotis būtų praturtinti studiją elementų, kuriuos Constable'io perėmė iš studijuotų ir pamėgtų dailininkų, analize. Tačiau mūsų kontekste mus labiau domina vizualinių skolinių įtaka ekspresijai, o ne patys vizualiniai skoliniai; tad istorikui praverstų įsidėmėti išsamias interpretacijas, randamas to laikotarpio rašytiniuose šaltiniuose. Constable'io atveju juose yra labai vertingos informacijos.

Constable'io pasirinktas žanras, peizažinė tapyba, pradžioje nebuvo siejama su gamtos vaizdų studijavimu; ji išaugo tokių būsenų ar nuotaikų sistemoje, kurią geriausiai atspindi poezijos žanrai, epas [306] ar idilė [307].

Jaunystėje atsivertęs į anglų kalbą išverstą de Pileso knygą apie tapybos meną, kurioje detaliausiai aprašomi peizažai, Constable'is skaitė:

„Kad ir kiek daug būtų įvairių peizažo tapybos stilių, aš apsiribosiu dviem; *herojiniu* ir *pastoraliniu,* arba *kaimiškuoju;* nes visi kiti stiliai tėra šių mišiniai (...) Herojinis stilius (...) kuriamas tikro genijaus rankomis (...) tampa malonia iliuzija, tam tikrais kerais (...). Tačiau jei tapytojas nepakankamai talentingas ir nesugeba išlaikyti didingumo, jam dažnai kyla pavojus nutapyti vaikišką darbą.

„*Kaimiškasis stilius* – tai daugiau apleistų, gamtos valiai paliktų, netvarkomų vietovių vaizdai: juose matome paprastą, nepagražintą ir natūralią gamtą; bet su visomis tomis puošmenomis, kuriomis ji daug gražiau pasidabina niekieno nepadedama, nei meno verčiama."

De Pileso čia vartojami žodžiai tiesiogiai atkartoja Cicerono „paprastojo stiliaus" apibūdinimą. Dailininkui, kaip ir oratoriui, savaime suprantama, kad ir šį stilių reikia išmokti.

Constable'io mokymosi metu buvo populiarus šveicarų rašytojo bei idilių iliustratoriaus Salomono Gessnerio [308] traktatas apie peizažinę tapybą. Skaitydami Gessnerio aprašytą jo paties lavinimąsi, galime susidaryti įspūdį apie foną, kuriame reiktų suprasti Constable'io teiginius, nes Gessneris „Dailę" vis dar traktuoja kaip geriausiai iš tradicijos išrinktų konvencinių motyvų sistemą. Jis pasakoja: „Pirmiausia mėginau piešti medžius: savo modeliu pasirinkau Waterloo [309]. Kuo daugiau studijavau šį dailininką, tuo daugiau tikrų gamtos bruožų ėmiau atrasti jo peizažuose (...). Uoloms pasirinkau drąsias Berchemo mases. Iš Lorraino išmokau harmoningai komponuoti pirmąjį planą ir blunkančias tolumas (...). Kai taip pasirengęs grįžau į gamtą, pasirodė, kad motyvas man pasiduoda daug lengviau."

Žinome, jog ir pats Constable'is nagrinėjo tokį požiūrį į gamtą. Matėme jo kopijas; taip pat tai liudija gerai žinomas jo išsilaisvinimą atskleidžiantis laiškas:

„Pastaruosius dvejus metus aš lakščiau paskui paveikslus ir ieškojau tiesos iš antrų rankų (...) Aš grįšiu į Bergholtą, kur pasistengsiu išmokti tyro ir niekieno nepaveikto mane patraukusių peizažų vaizdavimo būdo (...) Natūraliam tapytojui tenai yra pakankamai erdvės (...) Didžiausia šiandienos klaida – *bravura*, bandymas sukurti kažką anapus tiesos."

Čia yra ir protesto, ir maišto, bet tas maištas neperžengia egzistuojančių kategorijų ribų. „Natūralus tapytojas", kuriam yra erdvės, plėtotų *style champêtre** versiją. Net 1824 m. Constalbe'is vis dar rašė draugui: „Manau, jog labai retas iš tikrųjų jaučia tikrąjį pastoralinį peizažą (...) tai iš tiesų maloniausia tapybos šaka (...)."

Bandydamas nuspręsti, kurį dailės būdą ar stilių pripažinti savu, Constable'is vadovavosi tradicine, de Pileso kodifikuota išmintimi; pastarasis rašo:

„Retai dailininko talentas būna toks platus, kad apimtų visas kūrinio dalis: pa-

*Kaimo stilius *(pranc.)*

prastai kuri nors viena dalis nulemia mūsų pasirinkimą ir taip pasiglemžia visą mūsų dėmesį, jog mes pamirštame kitų paveikslo dalių sukeltas kančias (...) tie, kas kuria pastorales, norėdami gyviau perteikti tiesą, ypač rūpinasi koloritu. Abu šie stiliai turi savo fanatikų ir šalininkų. Kuriantys herojiniu stiliumi pasirinktus tikrus motyvus papildo savo fantazija, ir tuo pasitenkina.

Kaip atsvarą herojiniam peizažui, manau, tiktų šalia tikroviškų gamtos bruožų pastoralėse pavaizduoti kokį nors jaudinantį, nepaprastą, bet įmanomą jos efektą (...).“

Galbūt čia Constable'is susidūrė su de Pileso prieštaringumu. Anksčiau autorius ragino skirtingai traktuoti minėtus tapymo būdus: „Yra mąstymo stiliai, yra ir atlikimo stiliai. Aš aptikau dvejopo pobūdžio idėjas, *būtent* herojines ir pastoralines; taip pat ir du atlikimo būdus, *būtent* griežtą ir išdailintą stilių.“

De Pileso „ping pong“ žaidime pastoralei priskiriamas išdalintasis stilius. Tiesą ir natūralius efektus propagavęs Constable'is atmestų tokį skirstymą. Jo tiesos stilius buvo šiurkštus ir tvirtas.

Tačiau šis sprendimas neturėjo nustebinti nė vieno savo klasikus skaitančio Constable'io amžininko. Juk tiesos ir nuoširdžių emocijų, kaip apsimetinėjimo antipodų, didybė, yra išaukštinta viename įtakingiausių retorikos traktatų, priskiriamame Longinui.

Įsivaizduoju, jog dabar ne vienas skaitytojas galvoja, ką gi galima laimėti žaidžiant šį intelektualinį skirstymo žaidimą. Drįstu manyti, labai daug. Retorikos tradicija gali mums padėti išvysti ne tik išraiškos, bet ir saviraiškos klausimą netikėtu kampu. Romantizmas išmokė mus kalbėti apie dailę įkvėpimo ir kūrybiškumo terminais. Jis domėjosi tik tuo, kas nauja ir originalu. Pats įvairių stilių ir tradicijų egzistavimas verčia abejoti tokio požiūrio į dailės istoriją verte. Kaip tik čia retorikos tradicija yra naudinga pataisa, nes ji mūsų teoriją papildo kalbos filosofija. Šioje tradicijoje išraiškos būdų hierarchija, meno kalba, nepriklauso nuo individo. Jaunas menininkas gimsta tam tikroje sistemoje ir turi rinktis. Tam jis privalo pažinti save ir įsiklausyti į savo polinkius, ir kai jam pasiseka, jis išreiškia ir savo asmenybę.

Traktuodami saviraišką kaip tam tikrų alternatyvų pasirinkimo seriją, be abejo, per daug racionalizuojame subtilų dailininko ir jo stiliaus santykį. Tačiau tai suteikia kaip tik tą socialinės situacijos rėmą, kurio Ernstas Krisas reikalavo kaip būtino norint giliau suvokti stiliaus psichologiją. Constable'io atveju, pavyzdžiui, tikrai turėtų būti įmanoma rekonstruoti socialinius, istorinius ir psichologinius akstinus, lėmusius jo pasirinkimą, nors ir „nesukūrusius“ jo meno.

Socialinį faktorių stipriai jautė Ruskinas, apgailestavęs, kad „Ankstesnis Constable'io mokymasis ir jo draugai sąlygojo liguistą žemesniųjų žanrų pomėgį.“ Ne-

reikia nė abejoti, jog Constable'is, malūnininko sūnus, suvokė savo socialinę padėtį ir didžiavosi ja. Ar Rembrandtas nebuvo malūnininko sūnus ir netapo perdėto rafinuotumo priešininku? Prabangos ir herojiškumo siekis jam atrodė dirbtinis ir veidmainiškas. Ir nors Ruskinas vis dar samprotavo aiškių socialinių hierarchijų terminais, laikai buvo pasikeitę. Turbūt ateitis vis dėlto priklausė žemakilmiams ir prasčiokams.

Nedaug žinome pie politines Constable'io simpatijas, ne jas ir analizuojame. Bet nė vieno iš tų, kurio jaunystė sutapo su Prancūzų revoliucija, negalėjo nepaveikti jos iššūkis senajai vertybių hierarchijai. „Paprastasis stilius" visuomet buvo siejamas su nepagražinta tiesa. Dabar ši tiesa įgijo naujo tragizmo. Aukštuosiuose dailės ir visuomenės sluoksniuose buvo per daug bailumo, per daug prisitaikymo. Jie tapo konservatyvūs *pasirinkimu*.

Turbūt iškalbingiausiai šį požiūrį, kuriam priešinosi Constable'is, aprašė mielas ir produktyvus kelionių į vaizdingas vietoves populiarintojas Reverendas Williamas Gilpinas. 1791 m. Gilpinas dailininkui patarė neieškoti vizualinės tiesos:

„Mėlyni ir violetiniai medžiai, jei jie nėra labai nutolę, žeidžia akį, ir nors juos tapantis dailininkas galbūt remiasi gamta, žiūrovas, neišmanąs tokių efektų, gali būti nepatenkintas. Tapyba, kaip poezija, turi kelti pasitenkinimą: tad su manimi sutinkantis tapytojas turėtų vengti banalių ir vulgarių vaizdų; tačiau turėtų imtis tik lengvų ir perskaitomų. Nei poezija, nei tapyba negali būti pažinimo priemonė. Tapytojui derėtų vengti bet kokių neįprastų gamtos vaizdų."

Mus, romantinės revoliucijos įpėdinius, šis nuoširdus kvietimas nuolankiai prisitaikyti sukrečia ir atrodo beveik amoralus. Bet istorikui vertėtų prisiminti, kad jo vertybės nebūtinai yra senosios vertybės. Citata mums primena svarbų faktą, jog vizualinių atradimų raida visuomet priklauso nuo dviejų polių: dailininko, darančio tuos atradimus, ir žiūrovų, pasiruošusių įsijungti į žaidimą. Galbūt žiūrovai bandys žaisti tik tada, kai novatoriškumo, atradimo ir progreso idėja jau bus tapusi patraukli kurioje nors kitoje srityje. Aišku, kad Constable'io laikotarpis buvo kaip tik toks. Argi jis pats, pagrįsdamas savo eksperimentus, nesirėmė mokslo autoritetu?

Kad ir koks vienišas Constable'is galbūt jautėsi esąs, užuot melo ir apsimetinėjimo pasirinkęs tiesą ir mokslą, jis buvo ne vienintelis, tai pasirinkęs. Tereikia atsiversti 1800 m. ir 1815 m. Wordswortho eilėraščių rinkinių įžangas, ir susidarysime tuometinės situacijos vaizdą. Wordsworthas taip pat gynė paprastąjį kalbos stilių ir priešinosi „poetinei dikcijai"; jis taip pat manė, jog ieškodami tiesos, poetai yra „pasirengę sekti Mokslo Vyrų pėdomis", teigė, kad svarbiausia galia, reikalinga poezijai kurti, yra „sugebėjimas atidžiai stebėti natūralius daiktus, kokie jie yra savyje, ir tiksliai juos aprašyti." Tai nėra tik paralelės. Paskutinioji ci-

tata paimta iš 1815 m. Wordswortho eilėraščių leidimo, kuris buvo dedikuotas ne kam kitam ir kurį iliustravo ne kas kitas, o seras Beaumontas, Constable'io globėjas ir mokytojas.

Tai – bendriausiais bruožais pateikiamas rėmas, situacija, lėmusi jaunam Constable'io kilmės ir kartos dailininkui atviras pasirinkimo galimybes. Tačiau vien išoriniai faktoriai negalėjo nulemti to pasirinkimo. Tai – asmeninis, nuo praeities ir asmenybės priklausantis sprendimas. Ar gali istorikas brautis į šias paslaptis? Constable'is visuomet turi paruoštą atsakymą. Iš tiesų jo ištarose tiek daug psichologinės įžvalgos, kad šis, Freudo, amžius mažai ką turi bepridėti: „Per malūno užtvanką bėgančio vandens čiurlenimas ir pan., gluosniai, senos supuvę lentos, dumbloti poliai ir plytų klojiniai – aš mėgstu tokius dalykus (...). Niekada nesiliausiu tapęs tokias vietas (...) tapyba man yra ne kas kita, kaip jausmo sinonimas, o visa, kas yra ant Stouro upės krantų, man siejasi su „mano nerūpestinga vaikyste"; tie vaizdai padarė mane tapytoju."

Atidusis Leslie pasako dar daugiau – žinantiems, kaip vertinti svajotojo sąmonės kategorijas ir palyginimus, jo informacijos net nereikia aiškinti – praeidamas pro kažkokius dumblotus seno malūno polius, Constable'is pasakė: „O, kad galėtum juos nupjauti ir atsiųsti jų viršūnes man."

Aš užsiminiau apie Freudą. Galėčiau pacituoti ir nuostabų Williamo Jameso palyginimą: „Taip, kaip bitės, besiburdamos į spiečių, laikosi viena kitos ir išsidėsto sluoksniais, kol keletas jų kojomis užsikabina už šakos, ant kurios tas spiečius ir kabo, taip ir mūsų mąstymo objektai – jie laikosi vienas kito asociacijų gijomis, tačiau *pradinis* jų šaltinis yra įgimtas domėjimasis ir jį sužadinęs pirmasis objektas."

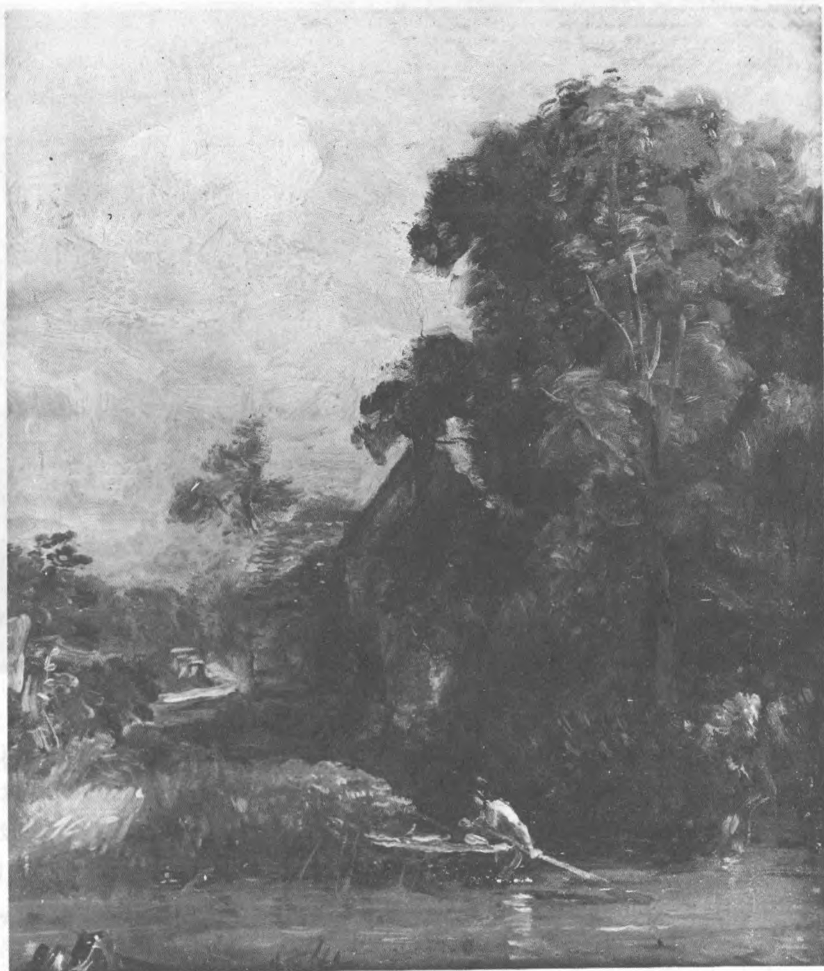
„Domėjimasis, užliejantis visą" Constable'io profesinio gyvenimo „sistemą" – nes kaip tik tokį domėjimąsi ir aptaria Williamas Jamesas – kyla iš to pirminio ir svarbiausio susidomėjimo dumblotais tėvo vandens malūno poliais. Berniukas Constable'is turėjo ypatingai susijaudinti, atradęs išraiškos priemonę šiam pirminiam susidomėjimui perteikti ir išplėtoti. Kaimo gamtovaizdžiai ir ypač vandens malūnai [31, 310, 311] peizažinės tapybos žodyne turėjo pastovią vietą. Tegu kiti, tokie kaip Turneris, rutulioja herojinių panoramų skalę; jis imsis olandų kaimiško peizažo tradicijos ir privers ją kuo paklusniau perteikti jam brangiausius kraštovaizdžio bruožus. Čia galime suprasti priežastis, paskatinusias Constable'į nesitenkinti gatavomis idiliškomis schemomis, skverbtis giliau ir ieškoti vizualinės tiesos. Ne bet kokios tiesos. Jau žinome, kad visi paveikslai neišvengiamai yra interpretacijos, bet ne visos interpretacijos vienodai vertingos. Constable'is dažnai aiškino, kokios tiesos siekia: „Šviesos – rasos – vėjeliai – žiedai ir gaivumas, nė vieno iš jų dar tobulai nepavaizdavo joks pasaulio dailininkas." Būtent dėl jų jis žiūrėjo svetimus darbus, ieškojo juose vengtinų dalykų, dėl jų atlikinėjo



310. CONSTABLE. *Sodybos slėnyje eskizas.* Apie 1835

savo eksperimentus. Senasis Fuselis, ištardamas savo garsiąją pastabą, jog Constable'io tapyba verčia ieškoti apsiausto ir skėčio, parodė suprantąs, kokios tiesos meistras siekia. Ne sausos, o drėgnos, ne linijinės, o erdvinės, ne ilgaamžės, o trumpalaikės. Pats Constable'is savo peizažų reprodukcijų knygos įžangoje teigia siekiąs suteikti „vienam skriejančio laiko akimirksniui patvarų ir aiškų būvį." Patvarų ir aiškų. Vertėtų prisiminti šiuos gražius ir nuoširdžius žodžius prieš skubotai nusprendžiant, kad baigti Constable'io darbai yra mažiau įdomūs, mažiau meniški nei jo eskizai.

Tokio sprendimo priežastis aiški. Užuominos mums patinka labiau už baigtą atvaizdą, dabar mūsų lūkesčiai pritaikyti mėgautis pačiu spėjimu, pačiu projektavimu. O šį pirmenybės teikimą racionalizuojame įsitikinimu, kad eskizas labiau nei užbaigtas darbas atitinka tai, ką matė ir jautė dailininkas. Neneigiu, jog dailininkai taip pat žmonės ir kartais tikrai sugadina savo darbus. Tačiau manau, kad eretiška galvoti, jog koks nors tapybos darbas kaip toks gali įkūnyti juslinį įspūdį ar jausmą. Visa žmogiškoji komunikacija vyksta simboliais, kalba, ir kuo labiau ta kalba artikuliuota, tuo didesnė tikimybė, kad pranešimas bus suprastas. Asmeninės Constable'io paveikslų reikšmės domina tik psichologus. Jei jis būtų buvęs ne dailininkas, o artikuliuotai bendrauti nesugebantis beprotis, būtų pasitenkinęs dumblotų polių kolekcionavimu. Tačiau jis buvo dailininkas,



311. CONSTABLE. *Sodybos slėnyje eskizas.* Apie 1835

gimė tada ir ten, kur šis jo polinkis galėjo tapti vaizduojamosios dailės eksperimentais ir atradimais. Vienas tokių atradimų – skalės postūmis, paletės pritaikymas šviesesnei tapybai; kitas – šokantys blikai, kuriuos meistro amžininkai, dar nemokantys taip matyti gamtos, vadino „Constable'io sniegu" [310]. Dėl to, ką žinome, neturėtume nuvertinti dailininko siektų laimėjimų. „Ramus žaižaravimas (...) štai dėl ko aš dabar grumiuosi," rašo jis. Ir apie kitą drobę: „Man pavyko savo darbui suteikti labai gražų būvį; išlaikiau savo šviesumą išvengdamas savo dėmėtumo, ir išsaugojau Visagalio Dievo dienos šviesą." Ir galiausiai: „Labai daug dirbu prie p. Vernono paveikslo [312]. Užtepimai, trynimai, poliravimai, skutimai ir t.t., atrodo, nepaprastai jam tiko. „Šlapdriba" ir „sniegas" dingo, užleisdami vietą sidabrui, dramblio kaului ir trupučiui aukso." Nežinau gražesnio tos tik dailei pasiekiamos formų kaitos aprašymo. Psichoanalitikai tokiu



312. CONSTABLE. *Sodyba slėnyje*. 1835

atveju kalba apie sublimaciją – ir iš tiesų, šlapdriba ir sniegas, kurių Constable'is atsikratė neužbaigtame darbe, turėjo būti arčiau pirmapradžio pasitenkinimo dailininkui, kuriam tapyba buvo ne kas kita, kaip jausmo sinonimas. Constable'is pritariamai citavo vieno savo draugo apibrėžimą, vadindamas jį naudingu ir lengvai suvokiamu: „Dailės (iš tikrųjų visų jos krypčių) esmė ir sunkiausias uždavinys yra *sujungti vaizduotę su tikrove.*"

Constable'io *Wivenhoe parkas* [I], iki šiol mūsų nenuvylęs paveikslas, padės tiksliai ir aiškiai apibrėžti vaizduotės ir tikrovės, vidinio ir išorinio pasaulio sujungimo idėją. Trumpai žvilgtelėkime į socialinį ir istorinį jo kontekstą. Wivenhoe parkas – tai sodyba, priklausiusi generolui Rebow'ui, kuris palaikė revoliucingąjį tapytoją ir užsakė šį darbą iš dalies norėdamas padėti finansiškai, o pagalba buvo ypač reikalinga, nes Constable'is norėjo vesti.

Maždaug prieš trisdešimt metų Gainsborough'as, kuriuo Constable'is taip žavėjosi, mandagiai, bet griežtai atsisakė panašaus užsakymo nutapyti lygiai tą patį šios sodybos vaizdą: „P. Gainsborough'as nori nusižeminęs pareikšti savo pagarbą lordui Hardwicke'ui, ir visuomet laikys garbe kaip nors pasitarnauti Jo šviesybei. Bet apžiūrinėjant *tikrus* šios vietovės *vaizdus*, jam neteko matyti panoramos, kuri galėtų tapti bent menkiausios Gasparo ar Claude'o imitacijos objektu (...) jei Jo šviesybė pageidauja turėti kokį nors padorų Gainsborough'o tapytą paveikslą, visas jo siužetas (...) turi būti tik jo paties sugalvotas."

Turime laišką, kurį Constable'is rašė savo sužadėtinei, tapydamas *Wivenhoe parką:* „Man labai gerai sekasi tapyti (...). Parkas labiausiai pažengė į priekį. Labai sunku buvo sutalpinti jame visa ką, ko jie pageidauja. Man iš kairės yra grota ir kelios guobos prie vandens telkinio; centre stovi namas, už jo – nuostabus miškas; o pačioje dešinėje – elnių namelis, kurį būtinai reikėjo pridėti; tad reikėjo stengtis, kad mano žvilgsnis neapimtų per daug erdvės. Bet šiandien kliūtį nugalėjau, ir jis pradeda patikti man pačiam."

Gainsborough'as, XVIII a. žmogus, manė, jog dailininkui, besirūpinančiam savo proto vaisiais, savo fantazijos kalba, neverta skirti dėmesio paprastam tikro vaizdo imitavimui. Constable'is taip pat suvokė šią kliūtį, kurią dar padidino primygtinis proziško jo globėjo reikalavimas drobėje tiksliai atvaizduoti visus svarbesnius gražaus dvaro bruožus. Constable'iui ši užduotis veikiau buvo iššūkis, nei įžeidimas. Be galo mylėdamas gamtą, kaip ir dera Wordswortho amžininkui, jis susikūrė ir teisingą, ir poetišką kalbą, leidusią tuo pat metu patenkinti ir globėjo tikslumo reikalavimą, ir asmeninę jo aistrą poezijai.

Šios knygos tikslas buvo paaiškinti, kodėl dailė turi istoriją, o ne kodėl ši istorija pasuko vienu, o ne kitu keliu. Nemanau, kad apskritai įmanoma visiškai atsakyti į pastarąjį klausimą. Liudijimų, padedančių rekonstruoti situaciją, kurioje atsirado Constable'io *Wivenhoe parkas,* neįprastai gausu, bet kas išdrįs paprieštarauti, jog tos kelios iškeltos gairės tegali pažymėti apytikrę jo vietą dailės istorijos žemėlapyje? Taip, kaip istorikas negali visiškai išaiškinti atskiro dailės kūrinio, išvardydamas visus su jo sukūrimu susijusius sprendimus, taip ir psichologas klausiančiam meno mylėtojui negali pateikti galutinės to darbo reikšmės interpretacijos. Ši prielaida gali nustebinti visus skaitytojus, nerimavusius dėl dailės akivaizdoje daromų racionalių išskaičiavimų gausos. Nepaisant to, manau, logiška tvirtinti, kad žmogaus raiška niekuomet nepasiduos moksliniams paaiškinimams. Argi neįsitikinome, jog į sąveikaujančius šviesos ar formos dirgiklius, kaip ir į veido išraiškas ar kalbos garsus, iš tikrųjų visada reaguojame akimirksniu, apibendrintai, neanalizuodami, tad šia prasme intuityviai? Jeigu suprantame, suprantame tiesiogiai, kaip muzikinę frazę ar balso kaitą. Mistikas ar irracionalistas klysta

tik manydamas, kad ši intuicija būtinai yra pranašesnė už protą ir visuomet teisinga. Nesusipratimai kyla ir dėl išraiškos, ir dėl kitų klaidingų reakcijų. Racionalus požiūris padeda atsikratyti tokių nesusipratimų parodydamas, kas dailės kūrinio stiliaus ir situacijos kontekste negalėjo būti norima juo perteikti. Taip susiaurinęs nesusipratimų sferą jis turi pasitraukti; nes visas turtingumas neišvengiamai prasprūsta pro negrabiai surištą bendrųjų sąvokų tinklą, kurį mes užmetame klausinėdami „Taip ir Ne" žaidimo metu. Mūsų kalba, sukurta kaip įrankis, mums padedantis keliauti po daiktų pasaulį, akivaizdžiai yra skurdi, jei bandome analizuoti ir sisteminti vidinį pasaulį.

Tirdami vaizduojamosios kalbos raidą galbūt šiek tiek sužinojome ir apie kitų atitikmenimis grindžiamų kalbų artikuliaciją. Iš tiesų tikras dailės kalbos stebuklas yra ne tai, kad ji įgalina dailininką sukurti tikrovės iliuziją. Nuostabu tai, jog didžio meistro rankose atvaizdas tampa perregimas. Mokydamas naujai išvysti regimąjį pasaulį jis priverčia mus patikėti, kad žiūrime į nematomą sąmonės karalystę – jei tik sugebame, anot Philostrato, naudotis akimis.

# *Retrospektyva*

KELETAS DRAUGŲ, perskaičiusių šios knygos rankraštį, ėmė mane raginti papildyti ją santrauka. Bet jie visai nenorėjo, kad pasitelkęs vielinius modelius ir langus vėl iš naujo imčiau įrodinėti, jog absoliuti fiksuotos vienos akies dviprasmybė yra logiškai suderinama su geometrinės perspektyvos pretenzijomis, bet prieštarauja minčiai, jog „iš tikrųjų" regime pasaulį plokščią ar išlenktą. Nepageidavo jie ir pakartotinio paaiškinimo, kodėl bet kokį atvaizdą neišvengiamai galima interpretuoti begale būdų ir kodėl lūkesčius atitinkančio skaitymo pasirinkimas visuomet priklauso tik nuo žiūrėtojo. Juk, galų gale, šie įrodymai patys savaime dailei neturi tiesioginės įtakos; kaip tik tai mano santrauka ir turėtų pabrėžti. Laimei prisiminiau, kad tokią santrauką esu parašęs dar prieš imdamasis šios knygos. Įvade minėjau, jog mano tyrimą paskatino tam tikros *Meno istorijoje* išsakytos mintys. Tai – pastraipos, kuriose bandžiau susieti XX a. dailininkų eksperimentus su klausimais, kuriuos iškėlė vizualiniai impresionistų atradimai ir jų sąlygotas vaizdavimo meistriškumo triumfas. Tikiuosi, kad tai, kas tada kėlė beveik iš piršto laužtų tvirtinimų įspūdį, dabar, naujame kontekste, gali būti skaitoma kaip pagrįsti faktai:

„Kokioje srityje tapytojas turėtų eksperimentuoti ir kodėl jis nejaučia pasitenkinimo, sėdėdamas priešais natūros fragmentą ir stengdamasis jį kuo geriau nutapyti? Galbūt taip yra todėl, kad dailė neteko pagrindo, kai dailininkams paaiškėjo, kad pats reikalavimas „tapyti tai, ką matai" yra iš esmės prieštaringas. Tai skamba tarsi vienas iš paradoksų, kuriais šiuolaikiniai menininkai ir kritikai mėgsta erzinti seniai diskusijų išvargintą publiką; tačiau skaičiusieji šią knygą nuo pradžios galėtų nesunkiai tai suprasti. Prisiminkime, kaip pirmykštis dailininkas, užuot mėgdžiojęs tikrovišką veidą, konstruodavo jį iš labai paprastų formų (...); prisiminkime egiptiečius, jų metodą vaizduoti tai, ką žino, o ne tai, ką mato. Graikų ir romėnų menas įkvėpė gyvybės šioms scheminėms formoms, viduramžiais jos buvo pritaikytos religiniams siužetams pasakoti, kinų mene – kontempliacijai. Visais tais laikotarpiais menininkas niekada nebuvo raginamas vaizduoti tai, „ką matė". Ši mintis kilo tik Renesanso epochoje. Iš pradžių viskas klostėsi lyg ir neblogai. Moksliškai pagrįsti perspektyvos dėsniai, *sfumato*, Venecijos spalvos, judesys ir ekspresija – tos raiškos priemonės padėjo menininkui vaizduoti aplink jį esantį pasaulį; kiekviena karta atrasdavo, kad vis dar yra „pasipriešinimo slėptuvių", tradicijos citadelių, kurios versdavo menininkus vartoti išmoktas formas, o ne tapyti tai, ką jie iš tiesų matė. XIX a. maištininkai pasiūlė išmesti lauk visas tas konvencijas, ir jos viena po kitos buvo išmetamos, kol impresionistai paskelbė, kad jie savo metodu galį drobėje „moksliškai tiksliai" perteikti matymo aktą.

Ši teorija davė daug žavingų meno kūrinių, tačiau nereikia pamiršti, kad idėja, kuria tų kūrinių autoriai rėmėsi, buvo tik pusiau teisinga. Vėliau vis labiau aiškėjo, kodėl iš viso neįmanoma atskirti to, ką matome, nuo to, ką žinome. Žmogus, kuris gimė aklas, o paskui praregėjo, turi *išmokti* matyti. Tam tikra vidinė tvarka ir savistaba gali padėti mums išsiaiškinti, kad tai, ką mes vadiname matymu, visada yra paveikta ir suformuota mūsų ankstesnių žinių (arba įsitikinimų) apie tai, ką matome. Tai geriausiai paaiškėja, kai matomas vaizdas ir žinios apie tą patį objektą ima skirtis. Kartais daiktai mums pasirodo kitokie, negu iš tiesų yra. Kartais koks nors arti esantis daiktas pasirodo tarsi kalnas, dunksantis horizonte, o matydami besiplaikstantį popierių manome, jog tai – paukštis. Bet vos supratę, kad apsirikome, jau nebegalime tapyti jo taip, kaip ką tik buvome matę. Jei tektų tapyti tuos objektus, tai, žinoma, tam, ką matėme prieš ir po apsirikimo, parinktume skirtingas formas ir spalvas. Todėl vos paimame į rankas pieštuką ir imame piešti, sumanymas remtis juslėmis virsta tikra nesąmone. Pažvelgę pro langą, priešais esantį vaizdą galime pamatyti tūkstančiu būdų. Kuris iš jų yra mūsų pojūčių sukurtas įspūdis? Tačiau reikia pasirinkti, reikia nuo ko nors pradėti, sukurti kokį nors namo kitoje kelio pusėje ir medžių vaizdą. Kad ir ką darytume, visada pradedame nuo ko nors, labai panašaus į tradicines linijas ir formas. „Egiptietį“ mumyse galima prislopinti, bet visai nugalėti jo neįmanoma.“*

Svarbiausia, ką sužinojau po to, kai parašiau šiuos žodžius, yra tai, kad paskutinis sakinys vis dėlto pasako ne viską. Mumyse tūnantis „egiptietis“, be abejo, reiškia aktyvią sąmonę, „reikšmės paieškas“, kurių neįmanoma nugalėti, mūsų pasaulio nesugriaunant į absoliutų dviprasmiškumą. Tačiau tai visai nereiškia, jog galutinį darbo rezultatą nulemia pirminė autoriaus interpretacija. Iš tikrųjų įmanoma, nors retai pasitaiko, vienodomis formomis drobėje pavaizduoti nedidelį arti esantį daiktą ir horizonte dunksantį kalną, besiplaikstančią popieriaus skiautę ir paukštį. Griežtai tariant, kaip tik todėl, kad mes klystame ir palaikome vieną daiktą kitu, iliuzionistinis paveikslas iš tikro gali apgauti akį. Bet spalvinę dėmę arti esančioje drobėje pamatyti kaip tolumoje dunksantį kalną reiškia transformuoti tą dėmę pagal jos reikšmę. Šios transformacijos paaiškina, kodėl pasaulis niekuomet negali atrodyti visai kaip paveikslas, o paveikslas gali atrodyti visai kaip pasaulis. Tačiau ne „nekalta akis“, o tirianti sąmonė, žinanti, kaip patikrinti vizualines dviprasmybes, gali juos suderinti. Rašydamas *Meno istoriją* įtariau, kad siurrealistų formų dviprasmiškumo tyrinėjimai, žaidimas „triušis ar antis?“, suteiks geriausią kelionės į vaizdavimo labirintą išeities tašką:

„Menininkas, kuris nori „pavaizduoti“ tikrą (ar sugalvotą) daiktą, nesidairo aplink išpūtęs akis, bet ima turimas spalvas ir formas, ir iš jų kuria norimą vaizdą.

*E. H. Gombrich, *Meno istorija;* vertė Irena Jomantienė, Vilnius, Alma littera, 1995

Šią paprastą tiesą dažnai pamirštame todėl, kad daugelis senųjų paveikslų buvo tapomi taip, jog viena forma ar spalva paveiksle žymėdavo tik vieną natūros objektą, pavyzdžiui, rudi brūkšniai – tik medžių kamienus, žali taškeliai – lapus. Dali metodas, pagal kurį viena kuri forma tuo pat metu vaizduoja keletą objektų, atkreipia mūsų dėmesį į daugybę kiekvienos spalvos ir formos galimybių; panašiai taip geras kalambūras atskleidžia netikėtas žodžių reikšmes ir funkcijas."*

Rašydamas tai dar nežinojau, kad pats „reikšmės ieškojimas", įgalinantis dešifruoti „drobės kriptogramas", apie kurias kalbėjo seras Winstonas Churchillis, bus linkęs dviprasmybę kiek įmanoma ilgiau slėpti nuo mūsų. Šis nenoras atpažinti už iliuzijos šydo slypinčią dviprasmybę mūsų tyrimo kelią skaitytojui apsunkino daugiau nei būčiau norėjęs. Tačiau tikiuosi, kad jis visgi ne tik padėjo išspręsti senas problemas, bet iškėlė ir naujų klausimų.

**Ibid.*

# PASTABOS

# CITUOJAMŲ KNYGŲ SĄRAŠAS


ALBERTI, LEONE BATTISTA. *Della Pittura* ir *De Statua*, in *Kleinere kunsttheoretische Schriften*. Red. Hubert Janitschek. (Quellenschriften für Kunstgeschichte, II.) Vienna, 1877.

ALLPORT, F. H. *Theories of Perception and the Concept of Structure*. New York and London, 1955.

ARNHEIM, RUDOLF. *Art and Visual Perception*. Berkeley, Calif., 1954; London, 1956.

BECATTI, GIOVANNI. *Arte e gusto negli scrittori latini*. Florence, 1951.

BORING, EDWIN G. *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*. New York and London, 1942.

CHERRY, COLIN. *On Human Communication*. Cambridge, Mass., and London, 1957.

D'ALTON, J. F. *Roman Literary Theory and Criticism*. New York and London, 1931.

EVANS, RALPH M. *An Introduction to Color*. New York and London, 1948.

FRIEDLÄNDER, MAX J. *Von Kunst und Kennerschaft*. Oxford and Zurich, 1946. Vert. Tancred Borenius: *On Art and Connoisseurship*. London, 1942, 1943.

GIBSON, JAMES J. *The Perception of the Visual World*. Boston, 1950.

GOMBRICH, E. H. *The Story of Art*. London and New York, 1950.

HAYEK, F. A. *The Sensory Order*. Chicago and London, 1952.

HEBB, DONALD O. *The Organization of Behavior*. New York and London, 1949.

HILDEBRAND, ADOLF VON. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg, 1893. Vert. Max Meyer ir Robert Morris Ogden: *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. New York, 1907.

IVINS, WILLIAM M., JR. *Prints and Visual Communication*. Cambridge, Mass., and London, 1953.

JUNIUS, FRANCISCUS. *The Painting of the Ancients*. London, 1638.

LEONARDO DA VINCI. *Treatise on Painting*. Red. A. Philip McMahon. Princeton, 1956.

LESLIE, C. R. *Memoirs of the Life of John Constable* (1-as leid.,, 1843). Red. Jonathan Mayne. London, 1951.

MALRAUX, ANDRÉ. *La Psychologie d'art*. t: I, II. Geneva, 1947—1948; t: III. Paris, 1950. Vert. Stuart Gilbert: *The Psychology of Art*. 3 t. New York (Bollingen Series XXIV) and London, 1949—1951. Pataisytas leidimas: *Les Voix du silence*. Paris, 1951. Vert. Stuart Gilbert: *The Voices of Silence*. New York, 1953; London, 1954.

METZGER, WOLFGANG. *Gesetze des Sehens*. 2-as leid., Frankfurt am Main, 1953.

OSGOOD, CHARLES E. *Method and Theory in Experimental Psychology*. New York, 1953.

POPPER, KARL R. *The Open Society and Its Enemies*. London, 1945; Princeton, 1950.

REWALD, JOHN. *The History of Impressionism*. New York, 1946.

RUSKIN, JOHN. *Modern Painters* (London, 1843) ir *The Elements of Drawing* (London, 1857). Abi įtrauktos į: *The Works of John Ruskin*. Red. E. T. Cook ir Alexander Wedderburn. 3-as leid., London and New York, 1903—1912.

SAKANISHI, SHIO. *The Spirit of the Brush*. (The Wisdom of the East Series.) London, 1939.

SCHÄFER, HEINRICH. *Von ägyptischer Kunst*. 3-as leid., Leipzig, 1930.

SZE, MAI-MAI. *The Tao of Painting: A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting, with a translation of the Chiec Tzŭ Yüan Hua Chuan (Mustard Seed Garden Manual of Painting), 1679—1701*. 2 t. New York (Bollingen Series XLIX) and London, 1956.

VASARI, GIORGIO. *Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1-as leid., 1550). Red. Gaetano Milanesi. Florence, 1878—1885.

VERNON, M. D. *A Further Study of Visual Perception*. Cambridge, 1952.

WEIZSÄCKER, VIKTOR VON. *Der Gestaltkreis: Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*. 4-as leid., Stuttgart, 1950.

WOLFFLIN, HEINRICH. *Die klassiche Kunst*. Munich, 1899. Vert. Peter ir Linda Murray: *Classic Art*. London, 1952.

WÖLFFLIN, H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Munich, 1915. Vert. M. D. Hottinger: *Principles of Art History*. New York, and London, 1932.

WOODWORTH, R. S., and HAROLD SCHLOSBERG. *Experimental Psychology*. New York, 1954; London, 1955.

WRESZINSKI, WALTER. *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*. Leipzig, 1923.

ZANGWILL, O. L. *An Introduction to Modern Psychology*. London, 1950.

# PASTABOS

Cituojamų knygų sąrašas
pateikiamas 334 psl.
LCL = Loeb Classical Library

## ĮVADAS

*3 psl.* EPIGRAFAS: 'Da das Kunstschaffen, was es sonst immer sei, jedenfalls ein seelisch-geistiger Vorgang ist, muss die Wissenschaft von der Kunst Psychologie sein. Sie mag auch etwas anderes sein, Psychologie ist sie unter allen Umständen.' Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft* (Oxford and Zurich, 1946), 128 psl.

*4 psl.* HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunsgeschichtliche Grundbegriffe* (Munich, 1915), įžanga 7-ajam vokiškam leid.

ESTETIKA PRIEŠ ILIUZIJĄ: *žr.* ankstesnių Mellono paskaitų lektorių pranešimus, ypač Etienne Gilson, *Painting and Reality* (New York [Bollingen Series XXXV:4] and London, 1957), VIII sk.

TRIUŠIS AR ANTIS? Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations,* vert. G. E. M. Anscombe (Oxford, 1953), 194 psl. (II.ii).

*5 psl.* ATSPINDYS VEIDRODYJE: paprastą diagramą rasite *Encyclopaedia Britannica,* 14-as leid. (1929), XV, 590; o dydžio iliuzijos iliustraciją – G. A. Storey, *The Theory and Practice of Perspective* (Oxford, 1910), 262 psl.

KENNETH CLARK, 'Six Great Pictures, 3: „Las Meninas" by Velázquez', London *Sunday Times*, 1957 m. birželio 2 d., 9 psl.

*6 psl.* NEFIGŪRATYVINĖS DAILĖS TEORIJOS: *žr.* mano str. 'The Tyranny of Abstract Art', *Atlantic Monthly,* 1958 balandis. Antraštė – redaktoriaus; mano antraštė buvo 'The Vogue of Abstract Art'.

*7 psl.* PLATO, *Sophist* 266C, vert. H. N. Fowler (LCL, 1921), 450–451 psl.

IKONOLOGIJA: Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1939).

REGIMASIS IR NEREGIMASIS PASAULIS: Tai – aliuzija į Rembrandto mokinį Samuelį van Hoogstraeteną, kuris savo knygos *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (Rotterdam, 1678) paantrašte pasirinko *De zichtbare Werelt (Regimasis pasaulis).* Anot Houbrakeno, jis planavo parašyti tęsinį, *De onzichtbaere Werelt (Neregimasis pasaulis),* kuriame būtų buvę aptarti religiniai ir pasaulietiniai paveikslai.

DAILININKŲ IR DAILĖS MOKYTOJŲ KNYGOS: Frédéric Schmid, *The Practice of Painting* (London, 1948), apie XVIII a. darbus. Daugiau bibliografijos – V sk.

*8 psl.* STILUS: 'Artifex stilus', Cicero, *Brutus 96.* Daugiau nuorodų – Charlton T. Lewis ir Charles Short, *A Latin Dictionary* (Oxford, 1879).

RETORIKA IR KRITIKA: J. F. D'Alton, *Roman Literary Theory and Criticism* (New York and London, 1931) ir gausi jos bibliografija.

IŠRAIŠKOS KATEGORIJOS: Svarbiausios ištraukos yra iš Cicero, *Orator 20* ir *De oratore* III, 199 psl.; plačiau žr. D'Alton, *Roman Literary Theory,* II sk., ir puikią W. Rhys Roberts apžvalgą Demetrius, *On Style* (LCL, 1953) įžangoje.

METAFOROS: Larue van Hook, *Methaphorical Terminology of Greek Rhetoric and Literary Criticism* (Chicago, 1905). Daug lotyniškų pavyzdžių – Giovanni Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini* (Florence, 1951), gausi bibliografija.

PRITAIKYMAS VAIZDUOJAMAJAI DAILEI: Šiek tiek istorinių nuorodų – Heinz Weniger, *Die drei Stilcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung* (Göttinger Studien zur Pädagogik, 19; Langensalza, 1932)

ir Wrener Hofmann, „'Manier' und 'Stil' in der Kunst des 20. Jahrhunderts", *Studium Generale* (1955).

QUINTILIAN, *Institutio oratoria* XII, 10, 1–10. Bibliografiją rasite Becatti, *Arte e gusto*.

AZIANIZMAS: *žr.* D'Alton, *Roman Literary Theory,* IV sk. Pagrindinė ištrauka - Dionysius Halicarnassus, *Ancient Orators* (Ad Ammaeum) įžangoje, vert. J. D. Denniston, *Greek Literary Criticism* (London, 1928), 150–153 psl.

SENECA, *Ad Lucilium, Epistolae morales,* CXIV, vert. Richard M. Gummere (LCL, 1925), III, 300 psl. ir toliau.

TACITUS: „Vidit namque... cum condicione temporum et diversitate aurium formam quoque ac speciem orationis esse mutandum." *Dialogus de oratoribus* 19 psl.

*9 psl.* CICERO, *Academica* II, 20 ir 86 psl.

MIMEZĖ: H. Koller, *Die Mimesis in der Antike* (Dissertationes Bernenses, I ser., fasc.5; Berne, 1934).

PLINY: *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art,* vert. K. Jex-Blake, red. E. Seller (London, 1896); vėlesnis leidimas su komentarais ir vert. į italų kalb., red. Silvio Ferri (Rome, 1946). Plinijaus šaltinių *t. p. žr.* Carl Robert, *Archäologische Märchen* (Berlin, 1886), II sk.: 'Die Kunsturteile des Plinius', ir vėlesnis, Becatti, *Arte e gusto*.

VASARI: Julius von Schlosser, *La Letteratura artistica,* vert. Filippo Rossi (Florence, 1956), gausi bibliografija, kurią atnaujino Otto Kurz. Bendresnė apžvalga - mano str. 'The Renaissance Concept of Artistic Progress and Its Consequences', *Actes du XVII me Congrès International d'histoire de l'art, Amsterdam, 23–31 Juillet 1953* (The Hague, 1955).

GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori,* red. Gaetano Milanesi (Florence, 1878–1885), I, 453 psl.

*10 psl.* VASARI apie GADDI: *Vite,* I, 585 psl.

VASARI apie MASACCIO: *Vite*, II, 288 psl.

JONATHAN RICHARDSON, *The Theory on Painting* (London, 1715), cituota iš *The Works on Jonathan Richardson* (London, 1792), 61–62 psl.

BARRY: *The Works of James Barry* (London, 1809), I, 521 psl.

*12 psl.* CONSTABLE'IO PASKAITOS HAMPSTEADE, 1836, iš C. R. Leslie, *Memoirs of Life of John Constable*, red. Jonathan Mayne (London, 1951), 327 psl.

JOHN RUSKIN, *Modern Painters* (London, 1843) I t., II dalis, I sk., II posk.; *The Works of John Ruskin,* red. E. T. Cooke ir Alexander Wedderburn (London and New York, 1903–1912), III, 140 psl.

PLINY, *Natural History,* XI, 146, vert. H. Rackham (LCL, 1938), III, 523 psl. Už šią nuorodą esu dėkingas prof. Harry Boberiui.

ANKSTYVOSIOS OPTIKOS ISTORIJA: naudingą santrauką pateikia Gezenius ten Doesschate, *De Derde Commentaar van Lorenzo Ghiberti in Verband met de Middeleeuwsche Optiek* (diss. Utrecht, 1940).

PTOLEMĖJAS: *L'Optique de Claude Ptolémée,* red. Albert Lejeune (Louvain, 1956).

ALHAZEN: Hans Bauer, 'Die Psychologie Alhazens auf Grund von Alhazens Optik', *Beiträge zur Geschichte des Mittelalters,* X, 5 (Münster in Westphalen, 1911). Vis dar vienintelis, iškraipytas lotyniškas Alhazeno vertimas - A. F. Risnerus, *Opticae thesaurus* (Basel, 1572). Cituojama pastraipa remiasi Alhazenu, II, 17.

*13 psl.* SUVOKIMO TEORIJA NUO LOCKE'O IKI HELMHOLTZO: Edwin G. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology* (New York and London, 1942), ypač III sk.

KONRAD FIEDLER, 'Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit', leidinyje *Schriften über Kunst* (Leipzig, 1896), 177 psl.

ADOLF VON HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Strassburg, 1893), 14 psl. (patv. vert. Max Meyer ir Robert Morris Ogden: *The problem of Form in Painting and Sculpture* [New York, 1907], 31 psl.) Fiedlerio ir Hildebrando įtaka aptariama Lionello Venturi, *History of Art Criticism* (New York, 1936).

*14 psl.* DAILĖS ISTORIJOS KILMĖ: *žr.* mano str. apie „Kunstwissenschaft", *Das Atlantisbuch der Kunst*, red. Martin Hürlimann (Zurich, 1952), 653–664 psl. ir bibliografija.

BERNARD BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance* (New York and London, 1896), 4 psl. ir toliau.

HEINRICH WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst* (Munich, 1899), vert. Peter ir Linda Murray: *Classic Art* (London, 1952).

WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.*

ALOIS RIEGL, *Stilfragen* (Berlin, 1893).

*15 psl.* FRANZ WICKHOFF IR WILHELM RITTER VON HARTEL, *Die Wiener Genesis* (Vienna, 1895), vert. p. S. Arthur Strong: *Roman Art* (New York and London, 1900).

RIEGLIS APIE HILDEBRANDĄ: 'Naturwerk und Kunstwerk', *Gesammelte Aufsätze* (Augsburg and Vienna, 1929), 65—70 psl.

ALOIS RIEGL, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (Vienna, 1901; 2-as leid., Vienna, 1927). Į italų kalb. vert. B. Forlati Tamaro ir M. T. Ronga Leoni, *Industria artistica tardoromana* (Florence, 1953), kur yra išsami Sergio Bettini įžanga, bibliografija.

*16 psl.* RIEGLIS APIE STILIŲ: *Kunstindustrie*, 2-as leid., 394 psl. Diskusiją apie Rieglio psichologinius samprotavimus apie taktilinį suvokimą *žr.* G. Révész, *Die Formenwelt des Tastsinnes* (The Hague, 1938), II, 74 psl. ir toliau, ir Viktor Lowenfeld, *The Nature of Creative Activity* (London, 1939).

MEYER SCHAPIRO 'Style', skelbtas *Anthropology Today*, red. A. L. Kroeber (Chicago, 1953), 302 psl. *T. p. žr.* mano inauguracinę kalbą University College: *Art and Scholarship* (London, 1957), perspausdintą *College Art Journal*, XVII (1958).

DAILĖS GYVENIMO CIKLAS: Vasari, *Vite*, I, 243 psl.

AMŽIAUS IŠRAIŠKA: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, red. F. Brunstäd (Leipzig, 1907), įvadas, 94 ir 107 psl.; vert. J. Sibree: *The Philosophy of History* (New York, 1944), 53, 63—64 psl.

CARL GUSTAV CARUS, *Neun Briefe übet die Landschaftsmalerei* (1815—1834) (Leipzig, 1835), 5-as laiškas, 81 psl.

MITOLOGINIŲ AIŠKINIMŲ PAVOJUS: *žr.* mano aukščiau minėtą paskaitą *Art and Scholarship*.

HANS SEDLMAYR, 'Die Quintessenz der Lehren Riegls', *in* Alois Riegli, *Gesammelte Aufsätze* (minėta past. 15 psl.), xxxi ir tolimesni psl.

*p. 17* KARL R. POPPER, *The Poverty of Historicism* (Boston and London, 1957), 149 psl.

PRIMITYVUS AIŠKINIMAS: Plačiau šią tendenciją kritikuoju straipsniuose apie Giulio Romano, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, n. s.*, VIII (1935), ypač 140 psl., ir diskusijoje su E. von Garger, 'Wertprobleme und mittelalterliche Kunst', *Kritische Berichte*, VI, 3 ir 4 dalyse (1937); neseniai - *Art Bulletin* (1953 kovas), 82 psl., skelbtoje Arnoldo Hauserio *The Social History of Art* rezenzijoje ir Ernesto Joneso paskaitoje 'Psycho-Analysis and the History of Art', *International Journal of Psycho-Analysis*, XXXV, IV dalis (1954), dabar perspausdintoje Benjamin Nelson (red.), *Freud and the Twentieth Century* (New York, 1957 [Meridian paperback], and London, 1958). Panaši artimų sričių kritika *žr.* Edward Sapir, *Culture, Language and Personality*, red. G. Mandelbaum (Berkeley and Los Angeles, 1957), 177 psl.; Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, vert. Willard R. Trask (New York [Bollingen Series XXXVI] and London, 1953), 15 psl.; ir René Wellek ir Austin Warren, *Theory of Literature* (New York, 1956), ypač XI ir XIV sk.

*18 psl.* BIOLOGINĖ ŽMONIJOS VIENOVĖ: Iš psichoanalizės pozicijų šį klausimą aptaria H. Hartmann, Ernst Kris, ir R. M. Loewenstein, 'Some Psychoanalytic Comments on „Culture and Personality“', '*Psychoanalysis and Culture*, red. George B. Wilbur ir Werner Muensterberger (New York, 1951). Antropologų požiūris išdėstytas Franz Boas, *Primitive Art* (New York, 1955), kur pratarmėje griežtai atmetamas bet koks primityviųjų kultūrų aiškinimas „primityviu mentalitetu“.

EMANUEL LOEWY, *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst* (Rome, 1900), vert. John Fothergill: *The Rendering of Nature in Early Greek Art* (London, 1907). Šiuolaikinis Loewy teorijų vertinimas, *žr.* Schapiro *in Anthropology Today* (minėta past. 16 psl.), 301 psl.

ATMINTIES VAIZDINIAI: plačiau apie šios sąvokos efemeriškumą *žr.* R. S. Woodworth ir Harold Schlosberg, *Experimental Psychology* (New York, 1954; London, 1955), 720 ir 816 psl.

*19 psl.* JULIUS VON SCHLOSSER, 'Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* XXIII (1903), 279, ir jo knyga *Die Kunst des Mittelalters*, red., A. E. Brinckmann (Berlin, 1923). Šiuolaikinis vertinimas, *žr.* O. Kurz, 'Julįus von Schlosser: Personalit–Metodo–Lavoro', *Critica d'arte* XI/XII (1955), 402—419 psl.

ABY WARBURG, 'Dürer und die italienische Antike' (1905), *Gesammelte Schriften*, red. Gertrud Bing (Leipzig and Berlin, 1932), II, 445—449 psl.; kiti šio termino vartojimo pavyzdžiai, *žr. Antike: Wirkungen* ir *Pathosstil* minėto leid. rodyklėje. Šiuolaikinis vertinimas,

*žr.* Fritz Saxl, 'Three Florentines', *Lectures* (London, 1957), I, 331-344 psl.

*20 psl.* PERIMAMUMO TYRINĖJIMAS: Greta tiesioginių Warburgo pasekėjų, ypač Fritzo Saxlo ir Erwino Panofsky, veikalų bei daugelio straipsnių, publikuotų *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, *žr.* Henri van de Waal, *Drie Eeuwen vaderlandsche Geschieduitbeelding, 1500—1800, Een iconologische Studie* (The Hague, 1952).

ANDRÉ MALRAUX, *La Psychologie d'art* (I, II t.: Geneva, 1947-1948; III t.: Paris, 1950), vert. Stuart Gilbert: *The Psychology of Art* (3 t., New York [Bollingen Series XXIV] and London, 1949-1951). Pataisytas leidimas kaip *Les Voix du silence* (Paris, 1951), vert. Stuart Gilbert: *The Voices of Silence* (New York), 1953; London 1954). *Žr.* mano recenziją 'André Malraux and the Crisis of Expressionism', *The Burlington Magazine* (1954 gruodis).

CURTIUS, *European Literature,* minėta past. 17 psl.

QUINTILIAN: 'Tradi enim omnia, quae ars efficit, non possunt. Nam quis pictor omnia, quae in rerum natura sunt, adumbrare didicit? Sed percepta semel imitandi ratione adsimulabit quidquid acceperit. Quis non faber vasculum aliquod, quale nunquam viderat, fecit?' *Instituto oratoria* VII, x, 9. Žr. Becatti, *Arte e gusto*, 180 psl.

*21 psl.* FORMŲ GRUPĖ: Williamas Morrisas savo paskaitoje *The Lesser Arts* (1877) po daugelio amžių atsako Quintilianui: „Manau, tikrai galima sakyti, kad šiandien ir išradingiausias žmogus nesugebėtų tiesiog sėdęs nupiešti medžiagos ornamento ar paprasčiausio laivo formos (...), kurie nebūtų prieš šimtmečius naudojamų formų tolesnė raida arba jų smukimas." William Morris, *On Art and Socialism*, red. Holbrook Jackson (London 1957), 20 psl.

JAMES J. GIBSON, *The Perception of the Visual World* (Boston, 1950), 129 psl.

DONALD O. HEBB, *The Organization of Behavior* (New York and London, 1949), 44 psl.

RALPH M. EVANS, *Introduction to Color* (New York and London, 1948), 181 psl.

*22 psl.* WOLFGANG KÖHLER, *Dynamics in Psychology* (New York, 1940; London, 1942), 89 ir 87 psl. pastarajame leidime.

RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual Perception* (Berkeley, Calif., 1954; London, 1956).

KUBIZMAS: Arnheim, 93 psl.

WILLIAM M. IVINS, JR., *Prints and Visual Communication* (Cambridge, Mass., and London, 1953).

ANTON EHRENZWEIG, *The Psyco-analysis of Artistic Vision and Hearing* (London, 1953).

*23 psl.* K. R. POPPER, *The Open Society and Its Enemies* (Princeton, 1950; 3-ias leid., London, 1957), II, 213 psl. ir toliau pastarajame leidime; *t. p. žr.* jo skyrių „The Philosophy of Science: A Personal Report", *British Philosophy in the Mid-Century*, red. Cecil A. Mace (London, 1957), 155—194 psl.

GIBSON, *Perception of the Visual World*, 222 psl.

L. VON BERTALANFFY, 'Theoretical Models in Biology and Psychology', *in Theorethical Models and Personality Theory*, red. David Krech ir George S. Klein (Durham, N. C., 1952), 28 psl.

PIAGET: pvz., Jean Piaget, *The Child's Construction of Reality,* vert. Margaret Cook (London, 1955), ypač 350 psl. ir toliau.

FREUDAS IR JO MOKINIAI: pvz., H. Hartmann ir Ernst Kris, 'The Genetic Approach in Psychoanalysis', *The Psychoanalytic Study of the Child* (New York), I (1945), 11—30; H. Hartmann, Ernst Kris, ir R. M. Loewenstein, 'Comments on the Formation of Psychic Structure', ibid., II (1946), 11—38.

BESIMOKANČIOS MAŠINOS: W. Sluckin, *Minds and Machines* (Harmondsworth [Penguin], 1954), 32 psl. ir toliau.

KLASIFIKAVIMAS: Aiški šiuolaikinė nuomonė, *žr.* Jerome S. Bruner, 'On Perceptual Readiness', *Psychological Review,* LXIV, Nr. 2 (1957), 64; perspausdinta *Readings in Perception* (New York and London, 1958), red. David C.Beardslee ir Michael Wertheimer; bibliografija.

BRUNER IR POSTMAN: santrauka Floyd H. Allport, *Theories of Perception and the Concept of Structure* (New York and London, 1955), 376 psl., bibliografija. Šio požiūrio pradininkai - Edward C.Tolman ir Egon Brunswick, kurių bendrą straipsnį 'The Organism and the Causal Texture of Environment', *Psychological Review*, XLII (1935), nurodžiau pratarmėje.

POPPER, *The Logic of Scientific Discovery* (London and New York, 1959).

*24 psl.* FRIEDRICH AUGUST VON HAYEK, *The Sensory Order* (Chicago and London, 1952).

*25 psl.* ERNST KRIS, *Psychoanalytic Explorations in Art* (New York and London, 1952), 21 psl.

MADOS IR SKONIS: *žr.* mano str. 'Visual Metaphors of Value in Art', *in Symbols and Values: An Initial Study,* Thirteenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy, and Religion, red. Lyman Bryson ir kt. (New York, 1954); 'Psycho-Analysis and the History of Art', minėtą past. 17 psl.; ir 'The Tyranny of Abstract Art', minėtą past. 6 psl.

# I SKYRIUS

*29 psl.* EPIGRAFAS: 'La peinture est la plus étonnante magicienne; elle sait persuader, par les plus évidentes faussetés, qu'elle est la vérité pure. 'Liotard, *Traité ... de la peinture,* pirmą kartą paskelbtas Ženevoje, 1781 m. (šiuolaikinis leid., 1945), I sk.

CONSTABLE'IS 1816 M.: Michael Kitson, 'John Constable, 1810–1816: A Chronological Study', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XX (1957, liepa–gruodis).

TAPYBA KAIP MOKSLAS: 4-oji Constable'io paskaita Royal Institution (1836), Leslie, *Memoirs,* 323 psl.

*30 psl.* ŠVIESOS PERTEIKIMAS DAŽAIS: Vėliausias aptarimas - Evans, *An Introduction to Color,* 92–93 ir 309–310 psl. (ir bibliografija). Problemos istoriją dar reikia parašyti. Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei* (Berlin, 1954) dėmesį sutelkia į spalvų švytėjimą ir beveik praleidžia vaizdavimo klausimą. Šiek tiek istorinių žinių galima rasti Wilhelm Seibt, *Helldunkel* (Frankfurt am Main, 1885). Svarbiausios pastraipos yra Leone Batista Alberti, *Della Pittura,* red. H. Janitschek, 77 ir 136–137 psl.; Vasari, *Vite,* red. Milanesi, VII, 657; Ruskin, *Modern Painters,* I t., I dalis, 2 sk., I posk.: 'Of Truth of Tone'; IV t., I dalis, I sk., III posk: 'Of Turnerian Light'; Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art* (Paris, 1865), I, iv; Hermann van Helmholtz, 'Optisches über Malerei', *in Vorträge und Reden II* (Braunschweig, 1884); Georg Hirth, *Aufgaben der Kunstphysiologie* (Munich and Leipzig, 1891), 171–184 psl.; M. Luckiesh, *Light and Shade and Their Applications* (New York, 1916), X sk.; Arthur Pope, *The Language of Drawing and Painting* (Cambridge, Mass., 1949), ir Matisse mintys, cituojamos Alfred H. Barr, Jr., *Matisse* (New York, 1951), 552 psl.

*33 psl.* DIORAMA: Leslie, *Memoirs,* 106 psl.

*34 psl.* WINSTON S. CHURCHILL, *Painting as a Pastime* (London, 1948; New York, 1950), 28–29 psl.

PAŠTO ANALOGIJA: Bendrai apie informacijos teoriją *žr.* Colin Cherry, *On Human Communication* (Cambridge, Mass., 1957); psichologinis požiūris, *žr.* Fred Atteneave ir Malcolm D. Arnoult, 'The Quantitative Study of Shape and Pattern Perception', *The Psychological Bulletin,* LIII:6 (1956) (su ankstesnių straipsnių bibliografija); *t.p. žr.* Osgood, *Method and Theory,* 229 ir 327 psl., kur dėstomas neurologinis požiūris. Inžinerijos žaidimų su tonų gradacijomis pavyzdys: K. Bischoff ir O. Schott, 'Eine neue Kontrastverstärkungseinrichtung für Röntgenaufnahmen', *Fortschritte auf dem Gebiete der Röntgenstrahlen,* LXXXVII/2 (1957).

*35 psl.* ŠVIESOS IR ŠEŠĖLIO ATRADIMAS: Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (Munich, 1923), rodyklė 7, *Licht und Schatten,* 948 psl.

*38 psl.* GRAFINĖS ŽENKLŲ SISTEMOS: meistriškai aptarta Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer* (Princeton, 1943), 47–48, 63–68, 133–135 psl.; ir Ivins, *Prints and Visual Communication,* 66 psl.

*40 psl.* FARINGTONO DIENORAŠTIS (1799 m. gegužės 8 d.), citata iš *Great Paintings from the National Gallery of Art,* red. Huntington Cairns ir John Walker (Washington, 1952), 114 psl.

CLAUDE'O STIKLAS: Christopher Hussey, *The Picturesque* (London and New York, 1927), 107 psl.

*42 psl.* KREMONOS SMUIKAS: *žr.* mano *Story of Art* (London and New York, 1950), 374–375 psl., iš Leslie, *Memoirs,* 114 psl.

*43 psl.* „KOKČIAI ŽALIAS DAIKTAS": Sidney J. Key, *John Constable* (London, 1948), 88 psl.

TRUMPALAIKIS: pvz., Leslie, *Memoirs,* 100 psl.

*44 psl.* ERNST WILHELM VON BRÜCKE, *Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste* (Leipzig, 1877), 157 psl.

SPINDĖJIMAS: Wilhelm Ostwald, *Malerbriefe* (Leipzig, 1904), 151 psl.; vert. H. W. Morse: *Letters to a Painter* (New York, 1907) 147–151 psl.

*46 psl.* SANTYKIAI: Šio atradimo istoriją *žr.* Boring, *Sensation and Perception*, ypač 255 psl.

WOLFGANG KÖHLER, *Gestalt Psychology* (New York, 1929), 167–168 psl.; kiti šios srities eksperimentai, *žr.* Osgood, *Method and Theory*, 279 psl.; jų kritika, *žr.* D. W. Hamlyn, *The Psychology of Perception* (London, 1957), 61 psl.

KAS ATSISPINDI TINKLAINĖJE: *žr.* Osgood, 197 psl.

*47 psl.* STABILUS PASAULIS: Gibson, *Perception of the Visual World*, ypač III sk.

KONSTANTIŠKUMAS: Osgood, 271 psl. ir toliau; M. D. Vernon, *A Further Study of Visual Perception*, VI sk.; Gibson, IX sk.; Woodworth ir Schlosberg, XV sk.; Metzger, *Gesetze des Sehens*, IX sk.; visų jų bibliografijos.

PAVEIKSLAI, MATOMI IŠ ŠONO: D. Katz, 'Zwei Beiträge zur Theorie der Wahrnehmung', *Theoria* (Gothenburg, 1951), 89—102 psl.

*48 psl.* PRIMAIŠĘS SUODŽIŲ: Leslie, *Memoirs*, 96 psl.

UŽTRINTOS DROBĖS: *Ibid.*, 218 psl.

*49 psl.* DAILĖS PABAIGA: *Ibid.*, 97 psl.

PAVEIKSLŲ VALYMAS: cheminis aspektas, *žr.* Gilson, *Painting and Reality* (kaip minėta aukščiau, past. 4 psl.), III sk., 3 dalis (su bibliografija). *T.p. žr.* National Gallery (London), *An Exhibition of Cleaned Pictures* (1947).

*p. 51* CICERO, *De oratore* III, 98.

TAMSUS APELLIO LAKAS: 'Unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat... ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.' Pliny, *Historia naturalis* XXXV, 97. Jau anksčiau esu atkreipęs dėmesį į šią pastraipą laiške *Burlington Magazine*, XCII (1950).

*53 psl.* VAŠKINIS ATVAIZDAS: Julius von Schlosser, 'Porträtbildnerei in Wachs', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, XXXI, (1911).

NUOSTATA: Naujausios diskusijos ir bibliografija, *žr.* Woodworth and Schlosberg, *Experimental Psychology*, ypač 830 psl. ir toliau; Allport, *Theories of Perception and the Concept of Structure*, 208 psl. ir toliau; ir J. S. Bruner 'On Perceptual readiness', minėta aukščiau, past. 23 psl. Vokiškoji „Einstellung" tradicija reziumuota Huberto Rohracherio *Einführung in die Psychologie* (Vienna, 1946), 336 psl.

LŪKESČIŲ HORIZONTAS: už šią frazę esu dėkingas K. R. Popperiui.

BOCCACCIO, *Decamerone*, Giornata VI, Novella 5.

*54 psl.* MALRAUX, *The Voices of Silence*, ir mano recenzija „André Malraux and the Crisis of Expressionism", *in Burlington Magazine*, minėta past. 20 psl.

## II SKYRIUS

*55 psl.* EPIGRAFAS: 'Dieser Schematismus unseres Verstandes, in Ansehung der Erscheinungen ... ist eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten ...werden.' Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (Riga, 1787), 180—181 psl.

LUDWIG RICHTER (Adrian Ludwig), *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, red. Heinrich Richter, įžanga Ferdinand Avenarius (Leipzig, 1909), 176–177 psl. Šia pastraipa t.p. remiasi Heinrichas Wölfflinas savo knygos *Principles of Art History* pradžioje.

EMILE ZAOLA, *Mes Haines* (Paris, 1866); *žr. Collection des Œuvres complètes Emile Zola* (Paris, n. d.), XXIII, 176.

*57 psl.* NUTAPYTO MOTYVO NUOTRAUKOS: *žr.* Johno Rewaldo Cezanne'o darbų ir jo motyvų nuotraukų palyginimą *Art News*, XLIII (1944), Nr. 1, 11, 12, ir panašų van Gogho motyvų aptarimą *Art News Annual*, 19 (1949). T.p. Erle Loran, *Cézanne's Compositions* (2-as leid., Berkeley, 1946) ir Josiah de Gruyter, *Vincent van Gogh* (The Hague, 1953). Tyčinis fotoaparato iššūkis, žr. Pietro Annigoni and Alex Sterling, *Spanish Sketchbook* (London, 1957).

VAIZDAS TINKLAINĖJE: *žr.* past. 46 psl. Naiviam įsitikinimui, kad sąmonė „žiūri" į šį atvaizdą, vienas pirmųjų ėmė priešintis Thomas Reid, *An Inquiry into the Human Mind, on the Principles of Common Sense* (Edinburgh, 1764).

*58 psl.* GEORGE INNESS, JR., *Life, Art and Letters of George Inness* (New York, 1917), pacituota *Great Paintings from the National Gallery of Art,* red. Huntington Cairns ir John Walker (New York, 1952), 174 psl.

*59 psl.* LOGIKAI: Griežtas teiginio, taigi ir tiesios, apibrėžimas įmanomas tik „formalioje" kalboje, ką garsiame savo straipsnyje 'The Concept of Truth in Formalized Language' įrodė Alfredas Tarski, vert. J. H. Woodger, *in* A.Tarski, *Logic, Semantics, Meta-Mathematics* (Oxford, 1956).

KLAIDINGI PAVADINIMAI: Arthur Ponsonby, *Falsehood in War-time* (New York and London, 1928), 135—139 psl.

KIAULĖS EMBRIONAS: remiuosi Ernstu Haeckeliu; *žr.* Richard B. Goldschmidt, *Portraits from Memory* (Seattle, 1956), 36 psl.

TIESA PAVADINIMUOSE: *žr.* mano Charles W. Morris *Signs, Language and Behavior* (New York, 1946) apžvalgą, *The Art Bulletin*, XXII (1949).

PAKEISTI PORTRETAI: George S. Layard, *Catalogue Raisonné of Engraved British Portraits from Altered Plates* (London, 1927).

*60 psl.* SCHEDELIO „NIURNBERGO KRONIKA": V. von Loga, 'Die Städteansichten in Hartman Schedel's Weltchronik', *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, IX (1888). Tai buvo vienas mėgstamiausių Juliaus von Schlosserio pavyzdžių, *žr.* jo 'Portraiture', *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung,* Ergänzungsband XI (Festschrift zu Ehren Oswald Redlichs; 1929), 882—894.

*63 psl.* SIMILE: *žr.* Juliaus von Schlosserio veikalus, minėtus past. 19 psl. ir 60 psl.

*64 psl.* SCHEMA IR KOREKCIJA: Woodworth and Schlosberg, *Experimental Psychology,* 715 psl. Šiek tiek plačiau apie tai - ankstesniame Woodwortho *Experimental Psychology* (New York, 1938; London, 1939) leidime, 73 psl. ir toliau, paremtame F. Kuhlmanno str. *Psychological Review,* XIII (1906), 316–348 psl. Šios formulės svarbą pabrėžė D. O. Hebb, *The Organization of Behavior,* 46 ir 111 psl.

O. L. ZANGWILL, 'An Investigation of the Relationship between the Processes of Reproducing and Recognizing Simple Figures, with Special Reference to Koffka's Trace Theory', *British Journal of Psychology,* XXVII (1937), 250—275.

PAVADINIMO ĮTAKA PIEŠINIUI: L. C. Carmichael, H. P. Hogan ir A. A. Walter, 'An Experimental Study of the Effect of Language on Visually Perceived Form', *Journal of Experimental Psychology*, XV (1932), 73—86. Jų atradimų kritika, *žr.* W. C. H. Prentice, 'Visual Recognition of Verbally Labelled Figures', *The American Journal of Psychology*, LXVII (1954 liepa), 315—320.

F. C. BARTLETT, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology* (Cambridge, 1932), 180 psl.; *t.p. žr.* Gibson, *The Perception of the Visual World*, 209-210 psl.

PASEKMĖS: Bartlett, 19 psl.

*65 psl.* KELTŲ NUKOPIJUOTOS KLASIKINĖS MONETOS: Julius von Schlosser, 'Zur Genesis der mittelalterlichen Kunstanschauung' (1901), publ. *Präludien* (Berlin, 1927), 198 psl.; Malraux, *The Voices of Silence*, 132-144 psl.; *t.p. žr.* R. Bianchi Bandinelli, *Organicità e astrazione* (Milan, 1956), 17-40 psl., mano iliustracijos šaltinis.

*67 psl.* TUTMOZIS: Walter Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte* (Leipzig, 1923), II, 226, su įrašo vertimu.

*68 psl.* VILLARDO LIŪTAS: Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt* (Vienna, 1935); *t.p. žr.* Schlosser, *in Präludien,* 199 psl., ir jo *Die Kunst des Mittelalters*, 83 psl.

*69 psl.* Į KRANTĄ IŠMESTI BANGINIAI: A. B. van Deinse, 'Over de potvissen in Nederland gestrand tussen de jaren 1531—1788', *Zoologische Mededeelingen... s' Rijks Museum van Natuurlijke Historie te Leiden,* IV (1918). Piešinys šioje knygoje publikuojamam Goltziuso atspaudui, kuris dabar yra Teylers Stichting, Haarleme, paminėtas parodos „H. Goltzius als Tekenar" kataloge Museum Boymans Rotterdam (1958 m. gegužė–liepa), Nr. 90 (su pilna bibliografija).

*71 psl.* RAGANOSIAI: F. J. Cole, 'The History of Albrecht Dürer's Rhinoceros in Zoological Literature', *Science, Medicine, and History* (Essays Written in Honour of Charles Singer), red. E. Ashworth Underwood (New York and London, 1953), I, 337–356.

JAMES BRUCE, *Travels to Discover the Sources of the Nile in the Years 1768, 1769, 1770, 1771, 1772 and 1773* (Edinburgh, 1790), V, 86–87.

*72 psl.* DRAMBLIAI: A. E. Popham, 'Elephantographia', *Life and Letters,* V (1930), ir *The Listener* (1947 m. balandžio 24 d.).

NICONO ARKLYS: Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients* (London, 1638), 234 psl.

AKYS: W. Reitsch, 'Das Dürer-Auge', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft,* IV (1928), 165–200.

LEONARDO: K. D. Keele, *Leonardo da Vinci on the Movement of the Heart and Blood* (London, 1952).

MOKSLINĖS ILIUSTRACIJOS: Ivins, *Prints and Visual Communication*; Claus Nissen, *Die naturwissenschaftliche Illustration* (Bad Münster am Sten, 1950), su gausia bibliografija.

*73 psl.* KINO AKIMIS: Tai – aliuzija į nuostabią Chiang Yee knygą *The Chinese Eye* (London, 1935).

*75 psl.* F. W. NIETZSCHE, *Scherz, List und Rache no. 55, in Die fröhliche Wissenschaft, Nietzsche' Werke,* V (Leipzig, 1895), 28. Vokiškai tai skamba:

*'Treu die Natur und ganz!' – Wie fängt er's an:*
*Wann wäre je Natur im Bilde abgethan?*
*Unendlich ist das kleinste Stück der Welt! –*
*Er malt zuletzt davon, was ihm gefällt.*
*Und was gefällt ihm? Was er malen kann!*

TIPIŠKI OLANDŲ MOTYVAI: *žr.* nuostabų skyrių apie 'Individualität und Typus' Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft,* 74–76 psl. (vert. Tancred Borenius, 85–86 psl.).

NEEGZISTUOJANTIS NEUTRALUS NATŪRALIZMAS: Malraux, *The Voices of Silence,* 315 psl. ir toliau.

*76 psl.* SUTARTINIAI IR NATŪRALŪS ŽENKLAI: Keletas pastabų apie šios skirties istoriją, *žr.* mano paskaitą apie 'Lessing', Series on Master Minds *in Proceedings of the British Academy,* XLIII (1957), 139.

VAIKŲ PIEŠINIAI: Gustaf Britsch, *Theorie der bildenden Kunst,* red. Egon Kornmann (Munich, 1926, 1930); Arnheim, *Art and Visual Perception,* ypač 128–130 psl. *T.p. žr.* Helga Eng, *The Psychology of Children's Drawings* (London, 1937), su gausia bibliografija.

LANKSTI SCHEMA: Popper, 'The Philosophy of Science' (minėta aukščiau, past. 23 psl.), ypač 171–175 psl.

„TAIP IR NE": Cherry, *On Human Communication,* 85 psl.

*77 psl.* MAŠINOS MOKSLAI: *žr.* W. Sluckin, minėta aukščiau, past. 23 psl.; Donald M. McKay, 'Towards an Information-Flow Model of Human Behaviour', *British Journal of Psychology,* XLVII: (1956), 30–43. Neseniai artimų idėjų pritaikymą suvokimo teorijai aprašė D. T. Campbell, 'Perception as Substitute Trial and Error', *Psychological Review,* LXIII (1956 m. rugsėjis), 330–342, ir J. S. Bruner, 'On Perceptual Readiness', minėta aukščiau, past. 23 psl.; pritaikymas išraiškai, René A. Spitz, *No and Yes* (New York, 1957), 15 psl. ir toliau.

MEDŽIO FORMA IŠSIDĖSČIUSIOS SPĖLIONĖS: O. G. Selfridge, 'Pattern Recognition and Learning', *Information Theory* (Pranešimai, skaityti Informacijos teorijos simpoziume, vykusiame Royal Institution, Londone, 1955 m. rugsėjo 12–16 d.), red. Colin Cherry (New York and London, 1956), 349 psl.

POLICIJOS PIEŠĖJAI: *The Sunday Pictorial* (London), 1950 m. gegužės 14 d., 9 psl.; čia kalbama apie dailininką Al Valanis. Vėliausias pavyzdys buvo aprašytas ir iliustruotas laikraštyje *The New York Times,* 1958 m. rugpjūčio 5 d., 28 psl.

KALBA: Stephen Ullmann, *The Principles of Semantics* (Glasgow, 1951), su gausia bibliografija. *T. p. žr.* C. Rabin, 'The Linguistics of Translation' *in Aspects of Translation,* Studie in Communication 2 (The Communication Research Centre, University College, London, 1958).

*78 psl.* B. L. WHORF, *Language, Thought and Reality,* red. John B. Carroll (Cambridge, Mass., 1956). Whorfo požiūrio kritika, žr. C. Levi-Strauss, R. Jakobson, C. F. Voegelin, ir T. A. Seboek, 'Results of the Conference of Anthropologists and Linguists' (Bloomington, Indiana), *International Journal of American Linguists,* XIX (1953 m. balandis).

## III SKYRIUS

*80 psl.* EPIGRAFAS: Ernst Vatter, *Die religiöse Plastik der Naturvölker* (Frankfurt am Main, 1926), iš Walter E. Roth, 'An Inquiry into the Animism and Folklore of the Guiana Indians', *Thirtieth Annual of the Bureau of American Ethnology, 1908–1909* (Washington, 1915), 130 psl.

LUCIEN FREUD, 'Thoughts on Painting', *Encounter,* 10 (1954).

*81 psl.* DONATELLO PRAKEIKSMAS: Vasari, *Vite*, II, 404.

TAPYTOJAS, VISŲ DAIKTŲ VALDOVAS: Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, red. A. Philip McMahon (Princeton, 1956), Nr. 35 (arba J. P. Richter, red., *The Literary Works of Leonardo da Vinci* [Oxford, 1939], Nr. 19).

*82 psl.* DAILĖ SUKELIA AISTRAS: Leonardo, *Treatise*, red. McMahon, Nr. 35 (arba Richter, *Literary Works*, Nr. 28).

*83 psl.* TAPYTOJŲ NEVILTIS: Leonardo, *Treatise*, red. McMahon Nr. 220.

LEONARDO KŪRĖJAS: *žr.* mano str. 'Leonardo's Grotesque Heads' *in Leonardo, Saggi e ricerche*, red. Achille Marazza (Rome, 1954), ypač 216 psl., ir 'Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux', *Etudes d'art*, 8–10 (Paris-Alger, 1954).

PLATO, *Republic* X, 596–598, vert. Paul Shorey (LCL, 1930, 1935), II, 420–435.

*84 psl.* IKONINIS ATVAIZDAS: Šio termino (sugalvoto C. S. Pierce) paaiškinimas, *žr.* Charles Morris, *Signs, Language and Behavior*, ir mano recenziją, minėtą aukščiau, past. 59 psl.

VADELĖS IR ŽĄSLAI: Plato, *Republic* X, 601 C; Shorey, II, 442–443.

VAIKO PASAULIS: *žr.* mano str. „Meditations on a Hobby Horse" *in Aspects of Form*, red. L. L. Whyte (New York and London, 1951), kuris iš dalies papildo šį skyrių.

*85 psl.* ČIULBANTYS DIRBTINIAI PAUKŠČIAI: Ankstyva šių mechanizmų istorija ir populiarumas, *žr.* Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen* (Berlin, 1927), 102—109 psl. *T.p. žr.* A. Chapuis ir E. Droz, *Les Automates; Figures artificielles d'hommes et d'animaux* (Paris, 1949), ir J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (Harmondswoorth [Penguin], 1955; taip pat Anchor paperback, New York, 1957), XIX sk.

SNIEGO SENIS MŪSŲ SĄMONĖJE: *žr.* mano Loewy kritiką aukščiau, 19 psl.

APIBRĖŽIMAI IŠ AUKŠČIAU: Platono ir Aristotelio bendrybių teorijos filosofinius padarinius aptaria K. R. Popper, *The Open Society*, ypač XI sk. *T.p. žr.* F. A. Hayek, *The Sensory Order*, 48–49 psl.

NUKOPIJUOTI KALNO IDĖJĄ: Erwin Panofsky, *'Idea'*, *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (Studien der Bibliothek Warburg 5, red. Fritz Saxl; Leipzig and Berlin, 1924).

*86 psl.* IŠMOKSTAME SMULKINTI: *žr.* aukščiau, įvadą, 23 psl., ir II sk., 77 psl.

VIŠČIUKAS: *žr.* aukščiau, I sk., 45 psl.

KIAUŠINIS: O. L. Zangwill, *An Introduction to Modern Psychology* (London, 1950), 126psl., sekant K. S. Lashley atradimais, publikuotais *Psychological Review*, XLV (1938).

GYVŪNŲ ELGESYS: Nikolas Tinbergen, *The Study of Instinct* (Oxford, 1951). Populiarus aiškinimas, *žr.* Konrad Lorenz, *King Solomon's Ring: New Light on Animal Ways*, vert. M. K. Wilson (New York and London, 1952). Teoriniai pagrindai (dar įdomesnė, bet etikos ir metodologijos požiūriu pažeidžiamesnė studija), *žr.* Konrad Lorenz, 'Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung', *Zeitschrift für Tierpsychologie,* V (1943). J. B. S. Haldane pastaba apie ankstyvą šios teorijos plėtrą, *British Journal of Animal Behaviour*, IV (1956 m. spalis). Apie mėginimą šiuos atradimus pritaikyti primityviojo meno problemoms, *žr.* mano str. apie 'Hobby Horse' (minėta aukščiau, past. 84 psl.) ir Katesa Schlosser, *Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker: biologischpsychologische Gesetzlichkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes* (Arbeiten aus dem Museum für Völkerkunde der Universität Kiel I; Kiel, 1952).

*87 psl.* REAKCIJA Į VEIDUS: Trumpa Lorenzo požiūrio santrauka (su iliustracijomis) yra Tinbergen, *The Study of Instinct,* 209 psl. R. A. Spitz ir K. M. Wolfe str. apie pirmines reakcijas į veidus aptaria Gibson, *The Perception of the Visual World,* 207 psl.

*89 psl.* RORSCHACHO TESTAS: Pilna bibliografija, Bruno Klopfer ir kt. *Developments in the Rorschach Technique* (2 t., Yonkers, 1954–1956).

RORSCHACHAS APIE SUVOKIMĄ: H. Rorschach, *Psychodiagnostik* (Berne and Leipzig, 1921), 18 psl. (patv. vert. Paul Lemkan ir Bernard Kronenberg, New York, 1942).

*90 psl.* LEONE BATTISTA ALBERTI, *De Statua, in Kleinere kunsttheoretische Schriften*, red. Janitschek, 173 psl.

ŽVAIGŽDŽIŲ KERAI: Georg Thiele, *Antike Himmelsbilder* (Berlin, 1898), ir Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, red. Gertrud Bing (Leipzig and Berlin, 1932), II, ypač 464 psl. ir toliau, ir 491 psl.

THEODOR KOCH-GRÜNBERG, *Anfänge der Kunst im Urwald* (Berlin, 1905).

*91 psl.* RASTOS FORMOS KAIP IŠEITIES TAŠKAS: Kurt Heinrich Busse, 'Die Ausstellung zur vergleichenden Entwicklungspsychologie der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und der Urzeit', *Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Berlin, 1913). Apie atsitiktinių formų panaudojimą olų mene, *žr.* G. H. Luquet, *The Art and Religion of Fossil Man*, vert. J. Townsend Russell (New Haven, 1930), 119 psl., ir K. Schlosser, *Der Signalismus* (minėta aukščiau, past. 86 psl.), 12 psl. (su platesne bibliografija).

OLŲ MENO ŠEDEVRAI: Gene Weltfish, *The Origins of Art* (Indianapolis, 1953), 229–232 psl.

*92 psl.* „NESUGADINTI MEDŽIOTOJAI": Paskutinis šio tradicinio požiūrio pristatymas, su bibliografija, yra A. R. Willcox, *Rock Paintings of the Drakensberg* (London, 1956), XII sk.

EVOLIUCIONIZMAS: *žr.* aukščiau, įvadas, 18 psl.

*93 psl.* PRIELAIDOS APIE NEOLITO MENĄ: Arnold Hauser, *The Social History of Art* (New York and London, 1951), 34 psl.

KAUKOLĖS IŠ JERICHO: K. M. Kenyon, *Digging Up Jericho* (London, 1957; New York, 1958).

*94 psl.* KAYAKO BURTAI: Hans Himmelheber, *Eskimokünstler* (Eisenach, 1953), 43 ir 62 psl. Autorius nepateikia tokio tipo dekoro iliustracijų, pavyzdžio negalėjo pateikti nei *Smithsonian Institution* Vašingtone. Į laišką, kurį parašiau autoriui, atsakymo negavau, tačiau bent jau neturiu priežasties abejoti, kad tokia legenda iš tiesų egzistuoja.

ERNST KRIS IR OTTO KURZ, *Die Legende vom Künstler* (Vienna, 1934).

*95 psl.* ŠVENTI VARDAI: Ludwig Traube, *Nomina Sacra, Versuch einer Geschichte der christlichen Kürzung* (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters, II; Munich, 1907).

„SUTRUMPINTI HIEROGLIFAI": Pierre Lacau, 'Suppressions et modifications de signes dans les textes funéraires', *Zeitschrift für Aegyptische Sprache und Altertumskunde*, LI (1914), 1–64.

FRONTALIOS EGIPTO SKULPTŪROS: Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, il. 91 (su komentaru).

JUDAIZMAS IR ATVAIZDAI: Visas įvairių interpretacijų aptarimas, *žr.* Karl Heinz Bernhardt, *Gott und Bild* (Berlin, 1956).

*96 psl.* RYTŲ KRIKŠČIONYBĖ IR ATVAIZDAI: Edwyn R. Bevan, *Holy Images* (London, 1940).

PIKTA AKIS: W. STAUDE, 'Die Profilregel in der christlichen Malerei Aetihiopiens und die Furcht vor dem bösen Blick', *Archiv für Völkerkunde*, IX (1954), 287; Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (London, 1948; Boston, 1951), 8 psl.

AKIMIS SEKANTYS ATVAIZDAI: Klasikinius pavyzdžius mini Plinijus, *Historia naturalis* XXXV, 10 (37) (Minerva, nutapyta Famulo arba Amulijaus), ir Lucianas, *De Syria Dea*, cituojamas Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients*, 233 psl. Su Rogier van der Weydenu susijęs XV a. pavyzdys, šalia kitų tekstų, aprašytas Kurt Rathe, *Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren* (Studies of the Warburg Institute, 8; London, 1938), 48–50 psl. Senoviniai ir šiuolaikiniai šios iliuzijos aiškinimai, *žr.* žemiau, VIII sk., past. 234 psl.

DAUGIASLUOKSNĖ SĄMONĖ: Bevan, *Holy Images* (minėta aukščiau), 31 psl.

*97 psl.* MALRAUX, 'The Imaginary Museum', *in The Voices of Silence*, I d.

*98 psl.* PALISSY: Ernst Kris, 'Der Stil Rustique', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n.s., I (1926).

MATISSE: Tas pats įvykis Matisse'o žodžiais, *žr.* jo 'Notes d'un peintre sur son dessin', *Le Point* IV, XXI (1939), 14. 'J'ai répondu a quelgu'un qui disait que je ne voyais pas les femmes comme je les représentais: Si j'en rencontrais de pareilles dans la rue, je me sauverais epouvanté. Avant tout, je ne crée pas une femme, *je fais un tableau.*'

# IV SKYRIUS

*99 psl.* EPIGRAFAS: Plato, *Greater Hippias* 282A.
PLATONAS PRIEŠ MIMEZĘ: Alexander W. Byvanck, *De beeldende Kunst in der Tijd van Plato* (Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, n.s., 18, 16 dalis; 1955), 429–475 psl.
GRAIKŲ DAILĖS PABUDIMAS: Šio skyriaus požiūriu, geriausias įvadas būtų John Davidson Beazley ir Bernard Ashmole, *Greek Sculpture and Painting to the End of the Hellenistic Period* (Cambridge, 1932).

*100 psl.* GRAIKŲ SKULPTŪRŲ DATAVIMAS: Gisela M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* (patais. leid., New Haven, 1950).
E. LOEWY, *žr.* įvadas, 18 psl.

*101 psl.* GRAIKŲ DAILĖS UNIKALUMAS: Išsamiausias ir giliausias aptarimas, ypač svarbus šiam skyriui, *žr.* Waldemar Deonna, *Du Miracle grec au miracle chrétien* (3 t., Basel, 1945–1948).
HEINRICH SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst* (3-as leid., Leipzig, 1930).

*102 psl.* MOZAIKINIS TESTAS: Margaret Lowenfeld, *The Lowenfeld Mosaic Test* (London, 1954), 52 psl.

*103 psl.* SFINKSAS: I. E. S. Edwards, *The Pyramids of Egypt* (Harmondsworth [Penguin], 1947), 107 psl.
TUTMOZIO PARGABENTI AUGALAI: *žr.* aukščiau, II sk., 67 psl.
AMARNA IR GRAIKŲ STEBUKLAS: Deonna (minėta aukščiau, past. 101 psl.), 337 psl. ir toliau.

*104 psl.* H. A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *Arrest and Movement* (London, 1951).

*105 psl.* MERERU-KA: Mano interpretacija paremta William S. Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom* (London, 1946), 355 psl., kuris, savo ruožtu, remiasi Schäferio ir Sethe nuomonėmis. *T.p. žr.* Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, III, I il. ir tekstas. Prentice Duell, *The Mastaba of Mereruka* (Publications of the Oriental Institute, University of Chicago, XXXI, XXXIX; Chicago, 1938), pateikia šiek tiek kitokią scenos interpretaciją, joje mato metų laikų dievų kvietimą saugoti pasėlius. Bet ir šis autorius ant kapo sienų pavaizduotų scenų visumą traktuoja kaip dvikryptį žvilgsnį - ir „į praeitį, ir į ateitį", kas puikiai atitinka mano interpretaciją.

*106 psl.* JAS REIKIA SKAITYTI: Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement* (minėta aukščiau, past. 104 psl.), 33, 34 psl.

*107 psl.* PALAIKANTIS GYVYBĘ: Heinrich Schäfer and Walter Andrae, *Die Kunst des alten Orients* (Propyläen-Kunstgeschichte, 2; Berlin, 1925), 33 psl.
CIKLIŠKO LAIKO IDĖJA: Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return,* vert. Willard R.Trask (New York [Bollingen Series XLVI] and London, 1954). Apie gyvatę, ryjančią savo uodegą *žr.* Ficino, sekant Iamblichus, aptartas mano str. 'Icones Symbolicae, The Visual Image in Neo-Platonic Thought', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XI (1948), ir George Boas (vert.), *The Hieroglyphics of Horapollo* (New York [Bollingen Series XXIII], 1950). Šiek tiek medžiagos apie metų laikus, amžinybę ir laidojimo meną vėlyvojoje antikoje, *žr.* G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* (Dumbarton Oaks Studies, 2; Cambridge, Mass., 1951 [i.e., 1952], ypač 234 psl.
EURIPIDES, *Alcestis,* 348–354. (Už vertimą esu dėkingas Richard Gombrich.)
PLATO, *Laws* II, 656D, vert. R. G. Bury (LCL, 1926), I, 101–103.

*108 psl.* LOVA: Plato, *Republic* X, 598, vert. Paul Shorey (LCL, 1930–1935), II, 430–431.
OPTINĖ APGAULĖ: *Republic* X, 602C–D, vert. Shorey, II, 448–449.
PLATONAS PRIEŠ MODERNŲ MENĄ: *žr.* aukščiau, past. 99 psl.

*109 psl.* PRASIMANYMAS GRAIKŲ MĄSTYME: Edgar John Forsdyke, *Greece before Homer* (London, 1955), VIII sk.

ČIKAGOS SIMPOZIUMAS: Helene J. Kantor, George Hanfmann ir kt. 'Narration in Ancient Art: A Symposium', *American Journal of Archeology*, LXI (1957 m. sausis).

*110 psl.* HANFMANN, *Greek Narration*, 74 psl.

PARIO TEISMAS: Christoph Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst* (Zurich, 1951), bibliografija.

*112 psl.* SCENOGRAFIJA IR ILIUZIJA: Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (Munich, 1923), rodyklė, 10, *žr. Bühnenmalerei.*

*113 psl.* HOMER, *Odyssey* XIX, 227–231, vert. E. V. Rieu (Harmondsworth [Penguin], 1945), 303 psl. See H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments* (London, 1950).

*114 psl.* PLATONAS APIE EGIPTO DAILĘ: *žr.* aukščiau, 107 psl.

HELIODORUS: *Aethiopica* III, 13. Ši pastraipa aptariama ir plėtojama priede prie Lessingo *Laokoon*; *žr. Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, red. Karl Lachmann ir Franz Muncker (Leipzig, 1898), XIV, 420.

PHILOSTRATUS, *The Life of Apollonius of Tyana*, IV kn., XXVIII sk., vert. F. C. Conybeare (LCL, 1912), I, 413 (parafrazuota).

*118 psl.* PLATONO LOVA: *žr.* aukščiau, 108 psl.

*119 psl.* PLINIJUS APIE PARRHASIĄ: 'Parrhasius ... in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa subtilitas... Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ur promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat.'

(*Hist. nat.* XXXV, 67, 68). Komentaras, *žr.* B. Bandinelli, 'Parrasio', *Critica d'arte* (1938), 5 psl.; Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (Leipzig, 1914–1924), II, 50–54.

AUSTRALIJOS ABORIGENAI: M. A. McElroy, 'Aesthetic Ranking Tests with Arnhem Land Aborigines', *Bulletin of the British Psychological Society*, Nr. 26 (1955), 44 psl.

EGIPTO HIEROGLIFAI: *žr.* P. Lacau str., minėtą aukščiau, past. 95 psl.

*120 psl.* TIMANTHES: Pliny, *Hist. nat.* XXXV, 73. Tai pat aprašo ir Cicero, *Orator* 74, bei Quintilian, *Inst. oratoria* II, XIII, 12. Tai tapo dažniausiu tapybos išraiškingumo pavyzdžiu naujaisiais amžiais.

QUINTILIAN: '... distortum et elaboratum in qua vel praecipue laudabilis est ipse illa novitas ac difficultas.' *Inst. or.* II, XIII, 10.

ISTORIJOS See Ernst Kris ir Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler* (Vienna, 1934).

*122 psl.* SCHEMOS GRAIKŲ DAILĖJE: E. Loewy, 'Typenwanderung', *Archeologische Jahreshefte*, XII (1909), 243; XIV (1911), I.

PERSPEKTYVA MEKSIKOS DAILĖJE: Įspūdingas pavyzdys yra naujai atrasta Bonampak sieninė tapyba: Augustin Villagra Caleti, *Bonampak, la ciudad de los muros pintados* (*Anales del Instituto Nacional de Antropologia e Historia*, III; Mexico City, 1949, priedas), į kurį mano dėmesį maloniai atkreipė p. P. Dark.

*123 psl.* PLINIJUS APIE LYSIPPĄ: *Hist. nat.* XXXIV, 65.

QUINTILIANAS APIE ŽINOVUS: 'Polygnotus atque Aglaophon, quorum simplex color tam sui studiosos adhuc habet, ut illa, prope rudia ac velut futurae mox artis primordia maximis, qui post eos exstiterunt, auctoribus praeferant, proprio quodam intelligendi, ut mea opinio est, ambitu.' *Inst. or.* XII, x, 3.

KLASIKINIŲ STANDARTŲ ŽLUGIMAS: Naujas vėlyvosios antikos srovių įvertinimas *žr.* D. Levi, 'L'arte Romana: Schizzo della sua evoluzione e sua posizione nella storia dell'arte antica', *Annuario della Scuola Archaeologica Italiana di Atene*, XXIV–XXVI, n.s. VIII–X, 1946–1948 (Rome, 1950), 229–304 psl.

*124 psl.* IKONA: *žr.* E. Bevan, *Holy Images* (London, 1940), 145 psl.

BIZANTIJOS CIKLAI: Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (London, 1948; Boston, 1951), 145 psl.

# V SKYRIUS

*126 psl.* EPIGRAFAS: W. H. Auden, *in The Collected Poetry* (New York, 1945), 267 psl. Šią citatą radau dr. Giorgio Tonelli dėka.

IDEALUS KANONAS: Erwin Panofsky, 'The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles', *in Meaning in the Visual Arts* (New York [Anchor], 1955), 55–107 psl., su bibliografija, pateikta vi psl.

FRED C. AYER, *The Psychology of Drawing, with Special Reference to Laboratory Teaching* (Baltimore, 1916).

*128 psl.* KINŲ VADOVĖLIS: Mai-mai Sze, *The Tao of Painting: A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting, with a translation of the Chieh Tzŭ Yüan Hua Chuan (Mustard Seed Garden Manual of Painting) 1679–1701* (2 t., New York [Bollingen Series XLIX], 1956). *T.p. žr.* Henry P. Bowie, *On the Laws of Japanese Painting* (San Francisco, 1911).

MOKYMASIS RAŠYTI: *The Mustard Seed Garden Manual of Painting, in The Tao of Painting*, II, 323–324.

*129 psl.* NUPIEŠK KETURIS LAPUS: *Ibid.*, II, 328.

NUOTAIKA IR ĮKVĖPIMAS: *Ibid.*, II, 327.

KINŲ KRITIKOS TERMINAI: Įdomūs samprotavimai – William Reynolds Beal Acker, *Some T'ang and Pre–T'ang Texts on Chinese Painting* (Leiden, 1954), įvadas.

*130 psl.* VILLARDAS MĖGĖJAMS: Už šią mintį esu dėkingas prof. Harry Bober.

VIDURAMŽIŲ TRADICIONALIZMAS: Adolph Goldschmidt, 'Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter', *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I (1921–1922) (Berlin, 1923), 40–50. *T.p. žr.* Julius von Schlosser darbus, minėta aukščiau, past. 19 psl. ir 60 psl. Viduramžių pavyzdžių knygų bibliografija, *žr.* Hans Huth, *Künstler und Werkstätt der Spätgotik* (Augsburg, 1923), 56, 57, 63 past.

*131 psl.* LANGAS: Leone Battista Alberti, *Della Pittura*, red. Janitschek, 79 psl.

*132 psl.* LEONARDO AUGIMO DĖSNIS: J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (2-as leid., London and New York, 1939), I, 126 (Nr. 394, 395); aš parafrazavau ir sutrumpinau Leonardo pastabas.

LEONARDO KŪRĖJAS: *žr.* aukščiau, 83 psl.

*133 psl.* PLATONIZMO ĮTAKA: Erwin Panofsky, *'Idea'*, minėta aukščiau, past. 86 psl. Fundamentalus tekstas apie šią doktriną yra 1664 m. Giovanni Pietro Bellori paskaita apie 'Idea', dabar lengvai prieinama *in* Elizabeth G. Holt, *A Documentary History of Art*, II (New York [Anchor], 1958).

*134 psl.* MOKYMO METODAI: Geriausiai išdėstyta Joseph Meder, *Die Handzeichnung; ihre Technik und Entwicklung* (Vienna, 1919); *t.p. žr.* Nikolaus Pevsner, *Academies of Art* (Cambridge and New York, 1940).

MICHELANGELO APIE PIEŠINĮ BRITŲ MUZIEJUJE: Johannes Wilde, *Italian Drawings in the British Museum; Michelangelo and His Studio* (London, 1953), Nr. 31.

JOACHIM VON SANDRART, *L'Academia tedesca della architectura, scultura & pittura: oder, Teutsche academie der edlen bau- bild- und mahlerey-künste* (Nürnberg, 1675), I kn., 3 d. Pastraipa remiasi Vasari *Vite* skyriumi apie *disegno*, įž., XV. Panašios formuluotės, *t.p. žr.* Panofsky, *Albrecht Dürer* (Princeton, 1943), 273 psl.

PIEŠTI „ŽMOGŲ“: Max Liebermann mokytojas Steffeck mėgdavo sakyti: „To, ko negali nupiešti „iš galvos“, negali nupiešti apskritai.“ Max Liebermann, *Gesammelte Schriften* (Berlin, 1922), 42 psl.

*135 psl.* PIEŠIMO VADOVĖLIAI: Daugiau jų išvardyta H. L. Boersma, *Kunstindustrieele Literatur* (The Hague, 1888) ir didžiųjų bibliotekų kataloguose, ypač Conte Cicognara (Pisa, 1821), Nr. 288–369; Österreichische Museum für Kunst Industrie (Vienna, 1883), Section D ir Amsterdam Rijksmuseum (Amsterdam, 1934), I, 221–228.

VOGTHERR: Šiame skyriuje aptariamų piešimo vadovėlių pavadinimai, *žr.* Iliustracijų sąrašas. Vogtherrio knygų bibliografiją verta paminėti, nes ji liudija nepaprastą populiarumą: knyga pasirodė 1538 m., buvo perspausdinta 1539 m. ir 1540 m., du kartus vokiškai, du – lotyniškai. Dar yra nelegalus Antwerpeno leidimas prancūzų ir ispanų kalbomis ir nauji leidimai 1545 m., 1559 m. ir 1572 m. Knygos faksimilė publikuota Zwickauer Faksimiledrucke, 19 (1913).

*136 psl.* DÜRERIO PAIEŠKOS: Erwin Panofsky str. apie proporcijas ir jo *Albrecht Dürer,* minėta aukščiau, past. 126 psl. ir 134 psl.

137 psl.CAREL VAN MANDER, *Den Grondt der Edel vry Schilder-Const,* red. Rudolf Hoecker, *in Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte,* VIII (The Hague, 1916), 56 (II, 6–7).

*138 psl.* AGOSTINO CARRACCI: Rudolf Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* (The Italian Drawings at Windsor Castle; London, 1952), 13 psl.

*140 psl.* EUKLIDIŠKI PAUKŠČIAI: 'Havendosi per long' esperientia di studio osservato d'entr'a' segreto della natura, che ciascuna cosa da Dio creata ha simpatia alle figure d'Euclide, si come imparai per esperientia dall osservazione ch'io feci all hora, ch'andavo alle scuole, mentre un mio compagno, naturalmente, et senz' alcuno studio disegnava uccelli sopra la carta. Non sarà danque fuor del nostro principio... il seguir la naturalezza di detto mio compagno, la quale sarà vera mascina, et vero modo per disegnar qualsisia uccello con ogni giusta proportione.' Crispyn can de Passe, *La Luce del dipingere* (Amsterdam, 1643), V dalis, I psl.

*141 psl.* PAUKŠČIAI IR KIAUŠINIAI: Sze, *The Tao of Painting,* II, 535.

JAPONŲ DIAGRAMINIAI PIEŠINIAI: Paukštis iš kiaušinio: Henry P. Bowie, *On the Laws of Japanese Painting* (San Francisco, 1911), pav. XXII; Hokusai schemos: Jack R. Hillier, *Hokusai* (London, 1955).

RUBENSAS: *žr.* Julius von Schlosser, *La Letteratura artistica* (Florence, 1956), 644 psl.; p. Michael Jaffé ruošia peržiūrėtą knygos leidimą.

*144 psl.* VAN MANDER, *Schilder-Const* (minėta aukščiau, past. 136 psl.), 56 psl. (II, 5).

*p. 147* PETRUS CAMPER, *The Connexion between the Science of Anatomy and the Arts of Drawing, Painting, Statuary, etc.* (London, 1794), 94 psl.

*148 psl.* NUMATYMO MODIFIKACIJA: J. R. Beloff, 'Perception and Extrapolation', *Bulletin of the British Psychological Society,* Nr. 32 (1957 m. gegužė), 44 psl.

LEONARDO ESKIZAVIMO METODAI: *žr.* mano str. *in Etudes d'art,* minėta aukščiau, past. 83 psl.

*149 psl.* DEGAS: John Rewald, *The History of Impressionism* (New York, 1946), 156 psl.

MEDER: *Die Handzeichnung* (minėta aukščiau, past. 134 psl.), 258–259 psl.

LYSIPPAS IR CARAVAGGIO: Roger Hinks, *Michelangelo Merigi da Caravaggio* (London, 1953), 32 psl.

NAUJŲJŲ LAIKŲ DILEMA: Išsami diskusija - Joyce Cary *in Art and Reality* (New York and Cambridge, 1958), 7–10 paragr.

CONSTABLE: Leslie, *Memoirs,* 279 psl.

*150 psl.* CHARDIN: Charles Nicolas Cochin, 'Essai sur la vie de Chardin', *in Documents sur la vie et l'œuvre de Chardin,* red. A. Pascal ir R. Gaucheron (Paris, 1931), 5 psl. Ši esė nebuvo publikuota Constable'io gyvenimo metais, bet ji stebėtinai analogiška jo žodžiams: „Voilà, se disait-il à lui même, un objet qu'il est question de rendre. Pour n'être occupé que de le rendre vrai, il faut que j`oublie tout ce que j'vai vu, et même jusqu'à la manière dont ces objets ont été traités par d'autres.'

POUSSIN: André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (Trevoux, 1725), IV, 81 (Entretien VIII, on Poussin): 'Il veut que lorsqu'il vient à mettre la main à l'oeuvre, il le fasse d'une manière qui n'ayt point encore executée par un autre, afin que son ouvrage paroisse comme une chose unique et nouvellé'.

JOHN CONSTABLE, *Various Subjects of Landscape* (London, 1832).

TAPYBA KAIP MOKSLAS: Leslie, *Memoirs,* 323 psl.

COZENSAS IR CONSTABLE'IS: Paul Oppé, *Alexander and John Robert Cozens* (London, 1952), 70 psl. Viena iš 15 kitų Constable'io kopijų sekant Cozensu buvo eksponuojama *Exhibition of Works from the Paul Oppé Collection,* Royal Academy of Arts (London, 1958); kat. Nr. 44.

*151 psl.* DEBESYS: Kurt Badt, *John Constable's Clouds,* vert. S. Godman (London, 1950).

GOETHE APIE HOWARDĄ:
*Was sich nicht halten, nicht erreichen lässt,*
*Er fasst es an, er hält zuerst es fest:*
*Bestimmt das Unbestimmte, schränkt es ein,*
*Benennt es treffend! – Sei die Ehre dein!*
Ciklas „Howards Ehrengedächtnis" yra Goethe peozijos rinkinyje, skyriuje, pavadintame „Gott und Welt".

# VI SKYRIUS

*154 psl.* EPIGRAFAS: Shakespeare, *Antony and Cleopatra,* IV, xii, 2-7.
PHILOSTRATUS, *Life of Apollonius of Tyana,* II kn., 22 sk. Mano citata remiasi F. C. Conybeare vert. (LCL, 1912), I, 175-179.

*155 psl.* PROJEKTAVIMAS: *žr.* aukščiau, III sk., ypač past. 89 psl.

*156 psl.* PAUL OPPÉ, *Alexander and John Robert Cozens* (London, 1952), 167 psl. Knygoje perspausdintas Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape,* 1-as leid., 1785.

*157 psl.* JUSTINUS KERNER, *Kleksographien* (Stuttgart, 1853).
RAŠALO DĖMIŲ SKAITYMAS: O. L. Zangwill, 'A Study of the Significance of Attitude in Recognition', *British Journal of Psychology,* XXVIII (1937), 12—17.

*158 psl.* VAIZDINGI MOTYVAI: Christopher Hussey, *The Picturesque* (London and New York, 1927). *T.p. žr.* mano str. 'Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting', *Gazette des beaux-arts,* XLI (1953 m. gegužė); perspausdinta *Essays in Honor of Hans Tietze* (Paris and New York, 1958).
SAMUEL VAN HOOGSTRAETEN, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (Rotterdam, 1678), 237 psl.
DĖMIŲ METODAS KINIJOJE: Ch'ên Yung-chih, citata iš H. A. Giles, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art* (Shanghai and Leiden, 1905), 100 psl.

*159 psl.* LEONARDO DA VINCI, *Treatise on Painting,* red. McMahon, Nr.76.
LEONARDO METODAS: *žr.* mano str. 'Conseils de Leonard', minėta aukščiau, past. 83 psl.
AYER, *Psychology of Drawing,* minėta aukščiau, past. 126 psl.

*160 psl.* LEONARDO APIE BOTTICELLI: *Treatise on Painting,* red. McMahon, Nr. 93.
KEMPINĖ: Pliny, *Hist. nat.* XXXV, 103.
ALBERTI APIE PRADŽIĄ: *žr.* jo *De Statua,* minėta aukščiau, past. 90 psl.
LUSUS NATURAE: Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations* (Paris, 1957), II sk. Daug pavyzdžių Michael Bernhard Valentini, *Museum museorum,* II (Frankfurt am Main, 1714), VII sk.
PERLAI: Peter Stone, 'Baroque Pearls', *Apollo* (1958 m. gruodis).

*161 psl.* PLATONAS: *žr.* aukščiau, III ir IV sk.
IŠKREIPTOS PROPORCIJOS: Plato, *Sophist* 23, 236.
TZETZES, Chiliad x1, 381 ist. ir viii, 193; citata iš Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients,* 232 psl., *t.p. žr.* Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses; ou perspectives curieuses* (Paris, 1955), 12 psl.

*162 psl.* HORACE, *Ad Pisones (Ars poetica)* 361—362.
ROŽĖS ROMANAS, 19383-19393 eil.; vert. Frederick S. Ellis (Temple Classics; London, 1903), III, 131—132.
DONATELLO: Vasari, *Vite,* red. Milanesi, II, 170—171.

*163 psl.* BALDASSARE CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano* (1-as leid., 1527), red. Vittorio Cian (4-as, patais. leid., Florence, 1947), 69 psl. (I kn., 28 sk.).

*165 psl.* TITIAN: Vasari, *Vite,* red. Milanesi, VII, 452. Vasari aliuzija į nerūpestingus imitatorius greičiausiai taikoma Tintoretto, kurio techniką vėliau panašiai apibūdina Carlo Ridolfi *Meraviglie d'arte* (Venice, 1648). Techninis aspektas, *žr.* Vojtech Volavka, *Painting and the Painter's Brushwork* (Prague, 1954).
GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura,* VI kn., LXII sk. (1-as leid., 1584) Rome, 1844, II, 446.
CAREL VAN MANDER, *Schilder-Const,* XII, 26 (aukščiau minėtas leid., past. 136 psl., 274 psl.).

REMBRANDT: Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* (1-as leid., 1718; The Hague, 1753), I, 269.

VELÁZQUEZ: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictorico, y escala optica*, III kn., III sk. (1-as leid., 1714; Madrid, 1947), 905 psl. Už šią nuorodą dėkoju p. Enriqueta Frankfort.

*166 psl.* DVI MANIEROS:

*Vedo un impasto, un sprezzo de penelo,*
*Un certo che inefabile, e amirando,*
*Che soto l'ochio me và a bulegando*
*Si che scovegno dir: questo e'l piè belo.*
*In fin quelo xè un sforzo, un voler far*
*Con tempo, con paciencia, e con amor:*
*E forsi anche a quel segno ogni Pitor,*
*Che habia bon'ochio ghe puol arivar.*
*Ma l'ariva a la maniera, al trato*
*(Verbi gratia) del Paulo, del Bassan,*
*Del vechio, Tentoreto, e de Tician,*
*Per Dio, l'ècosa da deventar mato.*

Marco Boschini, *La Carta del navegar pitoresco* (Venice, 1660), 296–297 psl.

MARCO BOSCHINI, *Descrizione del tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia*, red. A. M. Zanetti (Venice, 1773), 11 psl.

*167 psl.* ROGER DE PILES, *The Principles of Painting*, vert. pats tapytojas iš *Cours de peinture par principes avec un balance des peintres* (1-as leid., 1709; London, 1743), 156 psl.

CAYLUS: 'La vérité de cette opération de l'esprit est fondée sur la nature. En agissant ainsi, il flatte l'amour-propre de celui qu'il veut persuader. Loin de la dégouter ou de le révolter par une répetition détailée, il le traite en homme éclairé qui croit sentir et imaginer par lui-même ce qu'on vient de lui suggérer.' Anne Claude Phillippe, Comte de Caylus, *Discours sur la peinture et la sculpture,* red. A. Fontaine (Paris, 1910), 153 psl. Už šią nuorodą dėkoju p. H. Lester Cooke. Panašios mintys apie rašymą išdėstytos Demetrius, *On Style* 222.

JOSHUA REYNOLDS, *Discourses* (1769–1790; New York and London, 1928), 239–241 psl. (Discourse XIV).

*168 psl.* J. E. LIOTARD, *Traité des principes et des règles de la peinture* (Geneva, 1945), 97 psl.

*169 psl.* UŽTAISYTAS TEPTUKAS: Maurice Grosser, *The Painter's Eye* (New York, 1955), 66 psl. ir toliau.

NAUJA DAILĖS FUNKCIJA: *žr.* mano paskaitą 'Psycho-Analysis and the History of Art', minėta aukščiau, past. 17 psl.

ŠIUOLAIKINĖS DAILĖS GALVOSŪKIAI: Jean Limbourg savo įžangoje *Catalogue of Works by Jean Dubuffet* (parodai Arthur Tooth & Sons Ltd., London, 1958 m. balandis-gegužė), rašo, kad šio dailininko metodo „pagrindinis principas" yra kreiptis į žiūrovo vaizduotę, o „jis kiekvienam paveikslui suteiks tokią reikšmę, kokios norės (...) kaip tik todėl tingūs protai nesižavi Dubuffet tapyba; ji užkrauna jiems pusę darbo".

## VII SKYRIUS

*170 psl.* EPIGRAFAS: Maximus Tyrius, *Philosophumena,* red. H. Hobein (Leipzig, 1910), 123, 124 psl.; iš Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients*, 344 psl.

PHILOSTRATAS: *žr.* aukščiau, 154 psl.

PAVEIKSLŲ SKAITYMAS: Šiek tiek bibliografijos yra M. D. Vernon, *A Further Study of Visual Perception,* 28–40 ir 262 psl.

WILLIAM JAMES, *Talks to Teachers on Psychology and to Students on Some of Life's Ideals* (New York and London, 1899), 159 psl.

*171 psl.* INFORMACIJOS TEORIJA: Colin Cherry, *On Human Communication.*

ATRANKA: D. M. McKay, 'The Place of Meaning in the Theory of Information', *in Information Theory, a Symposium,* red. Colin Cherry (New York and London, 1956), 219 psl.

*172 psl.* TIKĖJIMOSI EKSPERIMENTAI: Vernon, *A Further Study of Visual perception,* 241 psl.; C. E. Osgood, *Method and Theory,* 640 psl. Atitinkamą šilumos suvokimo eksperimentą aprašė G. W. Williams, 'Suggestibility in the Normal and Hypnotic States', *Archives of Psychology* (1930).

KULTO ATVAIZDAI: Bevan, *Holy Images* (minėta aukščiau, past. 96 psl.).

*173 psl.* ZEUXIDAS IR PARRHASIJAS: Pliny, *Hist. nat.* XXXV, 36.

ĮGARSINTAS THEONO FILMAS: Claudius Aelianus, *Var. hist.* II, 44. Delacroix išreiškė savo nuomonę apie šą istoriją *Journal,* 1857 m. gegužės 16 d.

*174 psl.* KINŲ TEORIJA: Sze, *The Tao of Painting,* II, 250–251.

*175 psl.* BE POTĖPIO GALIMA APSIEITI: *The Tao of Painting,* I, 104.

PAGODA: Traktatas, priskiriamas Wang Wei *in* Shio Sakanishi, *The Spirit of the Brush* (The Wisdom of the East Series; London, 1939), 71 psl.

SHADOW ANTIQUA: Raymond Cohn ir Michael Estrin, *101 Ornamental Alphabets* (New York, 1956), 83 psl.

SUBJEKTYVUS KONTŪRAS: Osgood, *Method and Theory,* 232 psl.

*176 psl.* RENTGENAS: G. Spiegler, *Physikalische Grundlagen der Röntgendiagnostik* (Stuttgart, 1957), 7 sk., bibliografija.

„TIKĖJIMAS YRA MATYMAS“: Šią puikią formuluotę perėmiau iš M. L. Johnson 'Seeing's Believing', *New Biology,* XV (1953 m. spalis), 60–80.

APIE PARRHASIJĄ: *žr.* aukščiau, 119 psl.

PHILOSTRATUS: ἀναλογία ταῦτα, ὦ παῖ δεῖ γάρ κλέπτεσθαι τοὺς σφθαλμοὺς τοῖς ἐπιτηδείοις κύκλοις συναπιόντα. *Imagines* I, 4.

WILLIAM SHAKESPEARE, *The Rape of Lucrece,* 204 strofa, 1422–1428 eil. Atrodo, kad šis panašumas dar nebuvo pastebėtas; Philostrato vardo nėra gausioje T. W. Baldwin *On the Literary Genetics of Shakspere's Poems and Sonnets* (Urbana, 1950) bibliografijoje. Tikiuosi prie šio klausimo sugrįžti kitur.

*177 psl.* BROLIAI CARRACCI: R. Wittkower *in* J. Ayer ir kt., *Studies in Communication,* įvadas – B. Ifor Evans, Studies in Communication (The Communication Research Centre, University College, London, 1955).

*179 psl.* „DROODLES“: Roger Price, *Droodles* (New York, 1953); *t.p. žr.* Osgood, *Method and Theory,* 214 psl. ir Arnheim, *Art and Visual Perception,* 33 psl.

HILDEBRAND: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst,* 5 psl.

*181 psl.* WHISTLERIS APIE FRITHĄ, sekant William Gaunt, *The Aesthetic Adventure* (Harmondsworth [Penguin], 1957), 115 psl.

*182 psl.* NIETZSCHE: *žr.* II sk., 75 psl.

*185 psl.* FRASERIO SPIRALĖ: Metzger, *Gesetze des Sehens* (2-as leid., Frankfurt am Main, 1953), 18 psl. Nenorėčiau, kad mano pastabos išsklaidytų šios ir panašių iliuzijų paslaptį.

GIBSON, *The Perception of the Visual World,* 65 psl.

ROY CAMPBELL, *Broken Record* (London, 1934), 27 psl.

VASARI, *Vite,* red. Milanesi, IV, 9 (III dalies pratarmė).

BARBARO: 'È la perfettione dell' arte, fare i contorni di modo dolci, et sfumati, che ancho s'intenda, quel che non si vede, anzi che l'occhio pensi di vedere, quello ch'egli vede, che e un fuggir dolcissimo una tenerezza nell orizonte della vista nostra, che e, et non e, et che solo si fa con infinita pratica, et che diletta à chi non sa più oltra, et fa stupire, chi bene l'intende.' Daniele Barbaro, *in* Vitruvius Pollio, *I dieci libri dell' architettura* (Venice, 1556), VIII kn., V sk., 188 psl.

*186 psl.* KINŲ TRAKTATAS: Priskiriama Wang Wei, *in* Sakanishi, *The Spirit of the Brush,* 71 psl.

HENRY PEACHAM, *The Compleat Gentleman... To which is added The Gentleman's Exercise* (London, 1634), 39 psl. Aš perėmiau lengvesnę 1661 m. Londono leidimo 339 psl. ortografiją.

*187 psl.* IŠTIKIMASIS PRINCAS, I, i, *in The Dramas of Calderón,* vert. Denis Florence McCarthy (London, 1853), I, 12–13.

*189 psl.* VERNON, *Visual Perception,* 130 psl., sekant G. K. Adams *in American Journal of Psychology,* XXXIV (1923), 359.

LAPAS AR ASILAS?: Vernon, *Visual Perception,* 130–131psl. Nuodugnus panašių eksperimentų aptarimas suvokimo teorijos požiūriu, žr. Jerome S. Bruner, Leo Postman ir John Rodrigues, „Expectation and the Perception of Color“, *American Journal of Psychology* (Austin, Tex.), LXIV (1951), 216–227, perspausdinta David C. Beardslee ir Michael Wertheimer, *Readings in Perception* (New York and London, 1958).

*190 psl.* ATVAIZDO SKAITYMAS: Gera įžvalgi analizė – Jean-Paulo Sartre, *The Psychology of Imagination* (London and New York, 1950), 43 psl. *T.p. žr.* Karl Hofer, *Über das Gesetzliche in der bildenden Kunst* (Berlin, 1956), 49–51 psl.,

ir G. T. Buswell, *How People Look at Pictures* (Chicago, 1935), apie akių judesius.

*191 psl.* ILIUZIJŲ AKTYVACIJA: Vernon, *Visual Perception,* priedas B.

NESENIAI ATLIKTAS PASTOVUMO EKSPERIMENTAS: C. Fisher, 'Dreams and Perception, the Role of Preconscious and Primary Modes of Perception in Dream Formation', *Journal of the American Psychoanalytic Association*, II (1954), 389–445.

ATMESTI KLAIDINGI PERSKAITYMAI: Gudmund Smith, 'Visual Perception, an Event over Time', *Psychological Review,* LXIV (1957 m. rugsėjis), bibliografija. Abu čia paminėti straipsniai patvirtina įdomius ir įžvalgius Anton Ehrenzweig aiškinimus, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing* (London, 1953), tačiau nebūtinai remia jo interpretaciją.

PIEŠINIAI-MĮSLĖS: R. S. Woodworth ir Harold Schlosberg, *Experimental Psychology,* 716 psl., bibliografija.

KRYPTĮ NURODANČIOS RANKOS ATVAIZDAS: E. E. Jones and J. S. Bruner, 'Expectancy in Apparent Visual Movement', *British Journal of Psychology,* XLV (1954), 157–165. S. E. Kaden, S. Wapner ir H. Werner, 'Studies in Physiognomic Perception II: Effects of Directional Dynamics of Pictures, Objects and of Words on the Position of the Apparent Horizon', *The Journal of Psychology,* XXXIX (1955 m. sausis), 61–70.

PHILIP ANGEL, *Lof der Schilder-Konst* (Leiden, 1642), 41 psl. Šį efektą aptaria Ptolemėjas savo veikale *Optics,* 55 psl., aukščiau minėtas leid., past. 12 psl.

*192 psl.* JUDĖJIMAS IR ERDVĖ: Hans Wallach, D. N. O'Connell ir Ulric Neisser, 'The Memory Effect of Visual Perception of Threedimensional Form', *Journal of Experimental Psychology,* XLV (1953 m. gegužė), 360–368; ir įdomūs samprotavimai, Metzger, *Gesetze des Sehens,* 448–455 psl.

*193 psl.* TAM TIKRA BUVIMO ERDVĖ: Tam tikri istoriniai padariniai, *žr.* past. 118–120 psl. ir 131 psl., bei mano recenziją J. Bodonyi, 'Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition', *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur,* V (1932–1933), ypač 74 psl.

*194 psl.* REMBRANDT: Johann Plesch, *Rembrandts within Rembrandts*, vert. Edward Fitzgerald (New York, 1953).

*200 psl.* DVIPRASMIŠKA PLAŠTAKA: *žr.* M. L. Johnson, *New Biology*, minėta aukščiau, past. 176 psl.

*201 psl.* METAKALBA: *žr.* A. Tarski, minėta aukščiau, past. 59 psl.

## VIII SKYRIUS

*204 psl.* EPIGRAFAS: 'Naturalis quidem compositio visus res est mirabilis in casu suo qui ordinate fit cum extensione sua, et sensibilitate quam exhibet videndi et discernendi diversitates subjectarum figurarum, quomodocumque posite fuerint. Facit autem hoc velociter, sine tarditate aut intermissione, et utitur diligenti ratiocinacione cum mirabili virtute fere incredibili, et agit hec insensibiliter propter celeritatem suam... Sensus ergo, cum non poterit videre subiectam rem eo modo qui ei convenit, cognoscit eam per manifestationem ceterarum diversitatum. Et sic quandoque apparet ei res vere, et quandoque ymaginatio falsa...' Ptolemy, *Optics*, II kn., 74 ir 136, cituojama iš Albert Lejeune, red., *L'Optique de Claude Ptolémée* (Louvain, 1956), 50 ir 81 psl.

PHILOSTRATAS: *žr.* aukščiau, 154 psl.

*205 psl.* DABARTINIAI DARBAI APIE PERSPEKTYVĄ: Stipriausiu tradicinės perspektyvos kritikos akstinu buvo G. Haucko veikalai *Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls* (Stuttgart, 1879), ir *Die malerische Perspektive* (Berlin, 1882). Filosofiškai ją įtvirtino Erwin Panofsky, 'Die Perspektive als symbolische Form', *Vorträge der Bibliothek Warburg* (1924–1925). Panofsky interpretaciją išplėtojo ir pritaikė John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (London, 1957). Šių ir kitų projekcinės perspektyvos kritikų išvadomis suabejojo M. H. Pirenne, 'The Scientific Basis of Leonardo da Vinci's Theory of Perspective', *British Journal for the Philosophy of Science,* III:10 (1952) ir Decio Gioseffi, *Perspective artificialis* (Instituto di Storia del-l'arte antica

e moderna, Nr. 7; Trieste, 1957; istorinių ir loginių jų argumentų negalima paprasčiausiai nepaisyti.

*206 psl.* M. C. ESCHER: *žr. Catalogue of the Stedelijk Museum Amsterdam,* Nr. 118 (1954 m. ruduo); bei L. S. Penrose ir R. Penrose, 'Impossible Objects: A Special Type of Visual Illusion', *British Journal of Psychology*, XLIX (1958).

*209 psl.* HERBERT READ, *The Art of Sculpture* (New York [Bollingen Series XXXV:3], and London, 1956), 66 psl. ir toliau.
TROMPE L'OEIL LABORATORIJA: William H. Ittelson, *The Ames Demonstrations, in Perception* (Princeton, 1952), su platesne bibliografija.

*210 psl.* SUVOKIMAI, NE ATSKLEIDIMAS: A. Ames, Jr., 'The Rotating Trapezoid', F. P. Kilpatrick, *Human Behavior from the Transactional Point of View* (Hanover, N.H., 1952), 65 psl. *T.p. žr.* William H. Ittelson ir Franklin P. Kilpatrick, 'Experiments in Perception', *Scientific American* (New York), 185 (1952), perspausdinta David C. Beardslee and Michael Wertheimer, *Readings in Perception* (New York and London, 1958), ypač baigiamieji skyriai.

*211 psl.* „NEGALIME MATYTI UŽ KAMPO": Šią formuluotę perėmiau iš p. M. H. Pirenne, jo str. minėtas aukščiau, past. 205 psl.

*213 psl.* ANAMORFOZĖ: *žr.* Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses; ou perspectives curieuses* (Paris, 1955).

*214 psl.* PLATONO PROTESTAS: *Sophist,* minėta aukščiau, past. 161 psl.
DANGAUS SKLIAUTAS: Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik* (Hamburg and Leipzig, 1896), III, Nr. 28, 673 psl.; Nr. 30, 775 psl.

*215 psl.* PARADOKSALŪS REZULTATAI: *žr.* White, *Pictorial Space* (minėta past. 205 psl.), XIV sk., ypač 209–210 psl. ir pastabos.

*217 psl.* ASPEKTŲ SEKA: James J. Gibson, 'Visually Controlled Locomotion and Visual Orientation in Animals', *British Journal of Psychology*, XLIX (1958). Trumpas, gerai iliustruotas praktinio aspekto aptarimas, *žr.* Roger Hinks, 'Peepshow and Roving Eye', *Architectural Review* (London), CXVIII (1955 m. rugsėjis), 161–164.

*218 psl.* IŠLINKUSI STYGA: Helmholtz, *Handbuch* (minėta past. 214 psl.), III, Nr. 28, 686 psl.

ARCHITEKTŲ ARGUMENTAI: *žr.* Hauck, *Subjektive Perspektive,* minėta aukščiau, past. 205 psl.
LEONARDO APIE VEIDRODĮ: *Treatise on Painting*, red. McMahon, Nr. 432.
„SKIRTUMŲ STEBĖJIMAS": Norman L. Munn, *Psychology: The Fundamentals of Human Adjustment* (Boston, 1946), 331 psl. *T.p. žr.* aukščiau, V sk., 148 psl.

*219 psl.* DYDŽIO-ATSTUMO SANTYKIS: Pavyzdys iš Babilono, *Etanos skrydis į dangų,* repr. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst,* 84 psl. ir priedas, 348–349 psl.; *t.p. žr.* White, *Pictorial Space* (minėta aukščiau, past. 205 psl.), 127–128 psl. ir įvadas.
BATISKAFAS: Iš pranešimo laikraštyje apie British Association susirinkimą Dubline, 1957 m. rudenį.
„TEN – TAI" [„THERENESS—THATNESS"]: Ittelson, *The Ames Demonstrations* (minėta past. 209 psl.), 21 psl. ir toliau.

*220 psl.* SUBJEKTO-PREDIKATO POBŪDIS: A., Prinz Auersperg, sekant Viktor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis: Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen* (4-as leid., Stuttgart, 1950), 87 psl.
POVAIZDŽIAI ERDVĖJE: *žr.* Emmert Law samprotavimus Woodworth ir Schlosberg, *Experimental Psychology,* 487–488 psl.

*222 psl.* GEŠTALTINĖ MOKYKLA: Arnheim, *Art and Visual Perception,* ypač 205–206 psl., ir Wolfgang Metzger. *T.p. žr.* E. C. Tolman ir E. Brunswick str., minėtą past. 24 psl.

*225 psl.* WILLIAM HOGARTH, *The Analysis of Beauty* (1-as leid., 1753), red. Joseph Burke (Oxford, 1955), 110–111 psl.
IŠGAUBTAS IR ĮDUBĘS: Hogarth, *Ibid.,* 117 psl.
PLATO, *Republic* X, 602D, vert. Paul Shorey (LCL, 1930–1935), II, 449.

*226 psl.* DAUGIAPRASMIAI LAIPTAI: Vizualinis komentaras galėtų būti M. C. Escherio litografija *Relativity,* repr. dailininko darbų kataloge (minėta aukščiau, past. 206 psl.), Nr. 29.

*227 psl.* YOSHIO MARKINO, *When I Was a Child* (Boston, New York, and London, 1912), 272–274 psl.

*228 psl.* JOHN RUSKIN, *Modern Painters,* I t., II dalis, I sk., II posk.

CATLINO PASAKOJIMAS: George Catlin, *Letters and Notes on the Manners, Customs and Conditions of the North American Indians* (London, 1841; New York, 1842-1844), II, 190-194, britaniškajame leid.

PUSIAU APŠVIESTAS VEIDAS: Panašios istorijos apie klaidingas interpretacijas, *žr.* Lucien Arréat, *Psychologie du Peintre* (Paris, 1892), 80 psl.; Julius von Schlosser, *Präludien* (Berlin, 1927), 211 psl.; Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, 92 psl.; ir Joyce Cary, *Art and Reality* (New York and Cambridge, 1957), 67 psl.

*229 psl.* KINŲ TRAKTATAS: Priskiriamas Han Fei, dat. 233 m. pr. Kr., *in* Shio Sakanischi, *The Spirit of the Brush*, 19 psl.

APŠVIETIMAS IŠ KAIRĖS: Metzger, *Gesetze des Sehens*, 377 ir tolimesni psl.; J. J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, 99 psl.

*231 psl.* EINŠTEINAS IR AMEBA: K. R. Popper, 'The Philosophy of Science', *British Philosophy in the Mid-Century* (minėta past. 23 psl.), 179 psl. Platesnės bibliografijos žr. mano Įvadas, 23 psl. ir toliau.

STRATEGIJA: Terminas vartojamas žaidimų teorijoje, psichologijai pritaikytas J. S. Bruner, J. J. Goodnow ir G. A. Austin, *A Study of Thinking* (New York and London, 1956).

PAPRASTUMO VERTĖ: K. R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery* (New York and London, 1959), ypač VII sk. ir VIII priedas. Panašiai kaip aš interpretuoti geštaltinės mokyklos atradimus siūlo ir Julian E. Hochberg, 'Effects of the Gestalt Revolution: The Cornell Symposium on Perception', *Psychological Review*, LXIV (1957), perspausdintas D. C. Beardslee ir Michael Wertheimer, *Readings in Perception* (New York and London, 1958), ypač 4 past. apie Kohlerio eksperimentus su atvirkštiniu matymu.

*232 psl.* VAUGHAN CORNISH, *Scenery and the Sense of Sight* (Cambridge, 1935), 61 psl. *T.p. žr.* Helmhotzo pastraipą, minėtą aukščiau, past. 214 psl.

TEKSTŪRA: Gibson, *Perception of the Visual World*, ypač V ir VI sk.

FORMOS/PASIKEITIMAI: Gibson, *Perception and the Visual World*, ypač VII sk.; Hans Wallach and D. N. O'Connell, 'Kinetic Depth Effect', *Journal of Experimental Psychology*, XLV (1953), 205—217; ir Gibsono str., minėtas aukščiau, past. 217 psl.

SUVOKIMO IR JUDĖJIMO VIENOVĖ: Viktor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, minėta aukščiau, past. 219 psl.

*233 psl.* REDUNDANCIJA: Cherry, *On Human Communication*, V sk., 4 paragr.

TROMPE L'OEIL TURI BŪTI PLOKŠTUMOJE: J. E. Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture* (Geneva, 1781; šiuol. leid., 1945), I sk.

*234 psl.* PORTRETAI, SEKANTYS AKIMIS: Ankstyvieji pavyzdžiai *žr.* aukščiau, 96 psl. Teisingą šios iliuzijos aiškinimą pateikia dar Ptolemėjas savo *Optics*, II kn., 133 (7 psl. aukščiau minėtame leid., past. 204 psl.): 'Putatur etiam quod ymago faciei depicte in tabulis respiciat parum in aspicientes illam sine motu ipsius ymaginis, quoniam vera respectio non dinoscitur nisi per stabilitatem forme eiusdem visibilis radii qui cadit super depictam faciem. Visibilis ergo sensus non novit hoc, sed respectio fit ad locum radii qui est propinquus axi tantum, quoniam ipse partes faciei aspiciuntur per radios visus qui sunt ordine consimiles. Cum ergo aspiciens elongabitur, putat quod ymago respiciat cum eo respiciente.' Dabartiniai iliuzijos aptarimai, *žr.* W. H. Wollaston. 'The Apparent Direction of Eyes in Painting', *Philosophical Transactions of the Royal Society* (London, 1924), ir A. Neumeyer, 'Die aus dem Bilde blickende Figur', *Kunstchronik*, VII (1954), 287.

*235 psl.* BERNARD BERENSON: *Žr.* Įvadas, 14 psl.

DANTE, *Purgatorio*, X, 58—63.

*236 psl.* A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux arts* (Paris, 1823), 128 psl.; vert. J. C. Kent: *An Essay on the Nature, the End, and the Means of Imitation in the Fine Arts* (London, 1837), 147 psl. Šioje knygoje vertimas mano.

MAURICE DENIS, *Théories* (Paris, 1913).

*237 psl.* JUODASIS ŽMOGUS: Metzger, *Gesetze des Sehens*, 313 psl.; panašus piešinys aptartas Gibson, *Perception of the Visual World*, 181 psl. ir toliau.

VAIKAI NE TAIP LINKĘ MATYTI ŠIĄ ILIUZIJĄ: A. R. E. Chapanis, W. R. Garner, C. T. Morgan, *Applied Experimental Psychology* (New York and London, 1949), 113 psl.

*238 psl.* KONRAD VON LANGE: *Das Wesen der Kunst* (2-asis leid.; Berlin, 1907), 383, 385 psl.

*239 psl.* KUBIZMAS IR ERDVĖ: Ankstyvųjų teorijų citatos ir kritika, *žr.* Christopher Gray, *Cubist Aesthetic Theories* (Baltimore, 1953). Nuosekliausia kubizmo interpretacija šiuo atžvilgiu - Daniel Henry Kahnweiler, *The Rise of Cubism* (New York, 1949). Dabrtinis kubistų tikslo formulavimas „atrasti priemones vaizduoti erdvę ir apimtį be iliuzionizmo pagalbos", *žr.* Douglas Cooper įžangą Georges Braque parodos1956 m. Tate Gallery, Londone, kataloge, 10 psl.

KUBIZMAS IR HILDEBRANDAS: Vis dėlto p. Kahnweiler maloniai pranešė man savo laiške, kad jis tik neseniai susipažino su Hildebrando knyga. Jis taip pat abejoja, kad ši knyga buvo žinoma bent vienam ankstyvajam kubizmo šalininkui.

PRIEŠTARINGOS GAIRĖS: Kai kuriuos panašius efektus, juos vadindamas „margumynu", aprašo Winthrop Judkins, 'Towards a Reinterpretation of Cubism', *The Art Bulletin*, XXX (1948).

ERDVINIS NELOGIŠKUMAS: Šiuolaikinis šio žaidimo žinovas yra M. C. Escher; *Žr.* il. 210 ir past. 206 psl.

*244 psl.* VEIKSMO TAPYTOJAS: Ankstyva interpretacija, *žr.* Harold Rosenberg, 'The American Action Painters', *Art News,* 1952 m. gruodis.

## IX SKYRIUS

*246 psl.* EPIGRAFAS: 'Je näher die Hieroglyphe – und alle bildende Kunst ist Hieroglyphe - dem sinnlichen Eindruck der Natur kommt, desto grössere Phantasietätigkeit war erforderlich, sie zu erfinden.' Max Liebermann, 'Die Phantasie in der Malerei', *Gesammelte Schriften* (Berlin, 1922), 41 psl.

ROGER FRY, *Reflections on British Painting* (London, 1934), 134—135 psl.

*247 psl.* NUO SCHEMIŠKO IKI IMPRESIONISTINIO: *žr.* mano kn. *The Story of Art* ir lit., minimą 76 ir 99 psl. Impresionizmo bibliografija, *žr.* chrestomatiniame John Rewald darbe *The History of Impressionism.*

*250 psl.* JOHN RUSKIN, *The Elements of Drawing,* 5 paragr. past.

*251 psl.* BERKELEY: Boring, *Sensation and Perception,* 5 psl. ir toliau, bei aukščiau, Įvadas, 13 psl.

CÉZANNE'AS APIE MONET'Ą: Ambroise Vollard, *Paul Cézanne* (Paris, 1914), 88 psl.

AKLOJO PRAREGĖJIMAS: Šaltiniai surinkti *in* Marius von Senden, *Raum und Gestaltauffassung bei operierten Blindgeborenen* (Leipzig, 1932). Kitokia šios medžiagos interpretacija, *žr.* Hebb, *The Organization of Behavior,* ir Gibson, *The Perception of the Visual World.*

*252 psl.* POJŪTIS IR SUVOKIMAS: Boring, *Sensation and Perception,* 12 psl. ir toliau.

*253 psl.* ALBERTI: *žr.* aukščiau, past. 131 psl.

LEONARDO: Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci,* Nr. 83.

VEIDRODIS: *žr.* Įvadas, 5 psl.

*254 psl.* BET KOKS MĄSTYMAS – RŪŠIAVIMAS: *žr.* Įvadas, ypač past. 23, 24 psl.

„FENOMENALUS DYDIS YRA SANTYKINIS": E. G. Boring, 'The Gibsonian Visual Field', *Psychological Review,* LIX (1952), 246.

*255 psl.* HERBERT READ, *Art Now* (patais. leid., New York and London, 1948), IV sk.

H. THOULESS, 'Phenomenal Regression to the Real Object', *British Journal of Pychology,* XXI (1931), 339—359; XXII, 1—30.

PASTOVUMAS IR VIDURAMŽIŲ OPTIKA: *žr.* Hans Bauer, 'Die Psychologie Alhazens', 60 psl., pagal *Alhazen,* II, 36, ir Gezenius ten Doesschate, *De Derde Commentaar van Lorenzo Ghilberti,* 77 psl.; minėta past. 12 ir 13 psl.

*256 psl.* OSGOOD, *Method and Theory,* 284 psl.

PERKĖLIMO EKSPERIMENTAS: *žr.* Evans, *An Introduction to Color,* 149 psl.

*258 psl.* PASAULĮ MATYTI KAIP PAVEIKSLĄ: Garsus tokios patirties aprašymas yra Goethe,

*Dichtung und Wahrheit,* II, 8 kn.; ankstesni pavyzdžiai, *žr.* mano str. 'The Development of Landscape Painting', minėtą aukščiau, past. 157 psl.

CÉZANNE'O PATARIMAS: *Cézanne's Letters,* red. John Rewald (London, 1941), 234 psl. Dailės mokymo metodai Prancūzijoje, žr. Horace Lecoq de Boisbaudran, *Lettres à un jeune Professeur* (Paris and Abbeville, 1874); vert. L. D. Luard, *The training of the Memory in Art and the Education of the Artist* (London, 1911).

*260 psl.* ILIUZIJA – TAISYKLĖ: Metzger, *Gesetze des Sehens,* VII sk.

„ILIUZIJAI NĖRA VIETOS PSICHOLOGIJOJE": Boring, *Sensation and Perception,* 238 psl.

PLITIMO EFEKTAS: Evans, *Introduction to Color,* 181 psl.

*261 psl.* RUSKIN, *Elements of Drawing,* 152 paragr.

EIDETINIAI SUGEBĖJIMAI: Bibliografija, *žr.* Woodworth and Schlosberg, *Experimental Psychology,* 722 psl.; taikymas dailės istorijai, G. A. S. Snijder, *Kretische Kunst, Versuch einer Deutung* (Berlin, 1936); skeptiškesnis vertinimas, H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst,* 99 psl.

DAUGYBĖS SANTYKIŲ IŠLAIKYMAS SĄMONĖJE: L. S. Hearnshaw, 'Temporal Integration and Behaviour', *Bulletin of the British Psychological Society,* 1956 m. rugsėjis (su bibliografija). Winston Churchill, *Painting as a Pastime* (London, 1948; New York, 1950), 23 psl., ir Alfred H. Barr, *Matisse* (New York, 1951), 122 psl.

*262 psl.* KALNAI: Metzger, *Gesetze des Sehens,* 153 psl.

CÉZANNE'AS IR NUOTRAUKA: *žr.* aukščiau, past. 56 psl.

CÉZANNE: Meyer Schapiro, *Paul Cézanne* (New York and London, 1952).

*263 psl.* ROLAND FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture* (Mans, 1662), 20 psl.

*264 psl.* DIRGIKLIŲ KONCENTRACIJA: Vernon, *Visual Perception,* 145 psl.

BRAQUE'AS IR DVIPRASMYBĖ: Teiginiai, išdėstyti Johnui Richardsonui, *The Observer,* 1957 m. gruodžio 1 d.

KONRADAS FIEDLERIS: *žr.* aukščiau, past. 13 psl.

*265 psl.* PRISIMINTI MATYTUS PAVEIKSLUS: Geras apibūdinimas *in* Konrad von Lange, *Das Wesen der Kunst* (2-as leid., Berlin, 1907), 456–457 psl.

SERAS WINSTONAS CHURCHILLIS: *žr.* aukščiau, past. 33 psl.

ROGER DE PILES, 'Dialogue sur le Coloris' (1673) *in Conversations sur la Connoissance de la Peinture* (1677), 61 psl. Už šią nuorodą esu dėkingas panelei Jennifer Montagu.

VAIZDINGUMAS: Christopher Hussey, *The Picturesque* (London and New York, 1927), ir N. Pevsner, 'Richard Payne Knight', *The Art Bulletin,* 1949.

CONSTABLE: paskaita *in* Leslie, *Memoirs,* 323 psl.

*267 psl.* BEAUMONT: *žr.* aukščiau, past. 40 psl.

GAINSBOROUGHAS KIEKVIENOJE GYVATVORĖJE: Constable, *in* Leslie, *Memoirs,* 9 psl.

*268 psl.* GAINSBOROUGHO KOPIJOS: Mary Woodall, *Gainsborough's Landscape Drawings* (London, 1939).

HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* 249 psl.

LESLIE APIE CONSTABLE'Į: C. R. Leslie, *A Handbook for Young Painters* (London, 1855), 274 psl.

*271 psl.* ŠERMUKŠNIS: Leslie, *Memoirs,* 239 psl.

CONSTABLE'IS APIE CUYPĄ: *Ibid.,* 234–235 psl.

CONSTABLE'IS APIE PEIZAŽINĘ TAPYBĄ: *žr.* aukščiau, 27 psl.

POPPERIS: *žr.* aukščiau, past. 23 psl. ir toliau.

*272 psl.* HENRY RICHTER, *Daylight, a Recent Discovery in the Art of Painting, with Hints on the Philosophy of the Fine Arts and on that of the Human Mind as first dissected by Emmanuel Kant* (London, 1817), 2—3 psl. Bibliografija, *žr.* W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei, žr.* aukščiau, past. 30 psl.

*273 psl.* LECOQ DE BOISBAUDRAN, vert. Luard: *The Training of the Memory in Art* (*žr.* aukščiau, past. 258 psl.), 301 psl.

*274 psl.* MANET'AS IR RAPHAELIS: Ernest Chesneau, *L'Art et les artistes modernes* (Paris, 1864), 190 psl.; Rewald, *The History of Impressionism,* 151 psl. Atspaudą išgarsino Fréartas de Chambray, pateikęs jį kaip idealios kompozicijos pavyzdį (*žr.* aukščiau, past. 263 psl.).

MANET'O BANDYMAI IR KLAIDOS: Apie tai labai gražiai rašo Joyce Cary, *Art and Reality* (New York and Cambridge, 1958), 86 psl., ir aš būčiau mielai pacitavęs, jei rašydamas būčiau tai žinojęs.

„NE VISKAS IŠ KARTO": *žr.* mano paskaitą

*Raphael's Madonna della Sedia* (Oxford, 1956), 22–23 psl.

*275 psl.* CICERONAS: *žr.* aukščiau, past. 9 psl. Constable'is pasirinko šią pastraipą savo *Various Subjects of Landscape* (London, 1832) epigrafu.

*276 psl.* ANDRÉ MALRAUX, *The Voices of Silence*, 279 psl.

GIMTOJI NUODEMĖ TIESOS KELYJE: Šią interpretaciją perėmiau iš K. R. Popperio.

GIBSON, *The Perception of the Visual World*, II sk.

ŠOKINĖJANTI VOVERĖ: N. Pastore, 'An Examination of the Theory That Percieving is Learned', *Psychological Review*, LXIII (1956 m. rugsėjis), 309.

NATYVIZMAS *VS* EMPIRIZMAS: Remiantis O. L. Zangwill, 'Psychology', *The New Outline of Modern Knowledge*, red. Alan Pryce-Jones (New York and London, 1956), 173 psl., natyvistai, atrodo, nemažai laimėjo Sperry eksperimentais su gyvūnais. *T.p. žr.* Eckhard H. Hess, 'Space Perception in the Chick', *Scientific American* (New York), 195 (1956), perspausdinta David C. Beardslee ir Michael Wertheimer, *Readings in Perception* (New York and London, 1958).

*277 psl.* BERNARD BERENSON, *Seeing and Knowing* (London, 1953).

J. J. GIBSON, 'The Visual Field and the Visual World', *Psychological Review*, LIX (1952), 148–151.

# X SKYRIUS

*279 psl.* EPIGRAFAS: Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, IV sk.

PLINIJUS IR VASARI: *žr.* aukščiau, Įvadas, 9–10 psl.

*280 psl.* VASARI APIE TITIANĄ: *žr.* aukščiau, past. 165 psl.

REMBRANDTO TECHNIKA: A. P. Laurie, *The Brushwork of Rembrandt and His School* (London, 1932), ir Vojtčch Volavka, *Painting and the Painter's Brushwork* (Prague, 1954).

*281 psl.* KINŲ POSAKIS: *žr.* aukščiau, 175 psl.

VAN EYCKO TEKSTŪROS: *žr.* aukščiau, past. 185 psl.

LOMAZZO, vert. Richard Haydock, *A Tracte Containing the Arts of Curious Paintings, Carvings and Building* (Oxford, 1958), 136 psl.

*282 psl.* ALBERTI, *Della Pittura*, red. Janitschek (II kn.), 121 psl.

MAX J. FRIEDLÄNDER, *Von Kunst und Kennerschaft*, 217 psl. (Patv. vert., 238 psl.)

VEIDŲ SKAITYMAS: Garsų eksperimentą su scheminiais veidais aptarė ir interpretavo Egon Brunswick, *Perception and the Representative Design of Psychological Experiments* (2-as leid., Berkeley, 1956), 100 psl. ir toliau.

MONOS LIZOS ŠYPSENA: *žr.* George Boas, 'The Mona Lisa in the History of Taste', *Wingless Pegasus* (Baltimore, 1950); kiti pavyzdžiai (ir šiek tiek bibliografijos), *žr.* mano str. 'Botticelli's Mythologies', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945), 11–12.

*284 psl.* R. TÖPFFERIS: Ženevoje vis dar gyvai domimasi Töpfferiu ir töpfferiana; *Editions des Centenaire Albert Skira* leidžia *Petite Collection Rodolphe Töpffer*, red. Pierre Cailler ir Henri Darel, kur publikuojami jo darbai bei kitų dailininkų darbai apie jį.

RODOLPHE TÖPFFER, *Essai de physiognomie* (Geneva, 1845); *Œuvres complètes de R. Töpffer*, red. Pierre Cailler and H. Giller, XI (Geneva, 1945), 14.

*286 psl.* TÖPFFERIO IMITUOTOJAI: Pirmasis iš jų buvo Cham (Amédée de Noé), jo ryšiai su Töpfferiu, *žr.* F. Ribeyre, *Cham, sa vie et son œuvre* (Paris, 1884) ir L'Abbe Relave, *La Vie et les Œuvres de Töpffer* (Paris, 1886), ypač 194 psl. Už šias nuorodas, pasirodančias tik šiame leid., dėkoju p. David M. Kunzle.

*288 psl.* ĮGIMTOS REAKCIJOS: *žr.* aukščiau, past. 86 psl. ir toliau.

*289 psl.* KARIKATŪRA: E. H. Gombrich ir Ernst Kris, *Caricature* (Harmonsworth [Penguin], 1940); „The Principles of Caricature“ (pirmą kartą paskelbta 1938 m.) ir Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art* (New York, 1952), su bibliografija.

*290 psl.* FILIPPO BALDINUCCI, 'Caricare', *in Vocabulario Toscano dell'arte del disegno* (Florence, 1681).

*292 psl.* ARNOLD HOUBRAKEN, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* (1-as leid., 1718; The Hague, 1753), I, 263–267. Houbrakenas teiginių apie išraišką sėmėsi iš Giovanni Pietro Bellori, „Idea" (1664), *Le Vite de'pittori, scultori ed architetti moderni* (Rome, 1672), 9 psl.; vertimas, *žr.* aukščiau, past. 133 psl.

*293 psl.* OTTO BENESCH, *Rembrandt Drawings: A Critical and Chronological Catalogue* (London, 1954), II, 113 (Cat. $C_5$).

*294 psl.* LEONARDO DA VINCI, *Treatise on Painting,* red. McMahon, II, Nr. 415.

LEONARDO PIEŠINĖLIAI: *žr.* mano str. apie jo groteskiškų galvų piešinius, minėtą aukščiau, past. 83 psl.

*295 psl.* LE BRUNAS: Jennifer Montagu, Londonas, filosofijos mokslų daktaro disertacija apie Le Bruno teoriją ir praktiką, saugoma Londono universiteto bibliotekoje.

HOGARTHAS: *Analysis of Beauty* metmenys, red. J. Burke (Oxford, 1955), 185 psl.

HOGARTHAS APIE KARIKATŪRĄ: Užrašas ant atspaudo *The Bench.*

*296 psl.* COZENSO SISTEMOS: *žr.* Paul Oppé, *Allexander and John Robert Cozens* (London, 1952).

*297 psl.* FRANCIS GROSE, *Rules for Drawing Caricatures* (London, 1788).

*298 psl.* DAUMIERO PANAŠUMAS: 'Il se représentait continuellement lui-même, sans doute à son insu. C'était toujours son nez' — et quel nez en virgule! et ses petits yeux pénétrants et luisants comme les diamants.' Jean Gigous, *Causeries sur les artistes de mon temps* (Paris, 1885), 55 psl.

LEONARDO BAIMĖ: *žr.* mano str. apie Leonardo groteskiškų galvų piešinius, minėtą aukščiau, past. 83 psl.

BAUDELAIRE'AS APIE DAUMIERĄ: 'On the Essence of Loughter' (1855), *The Mirror of Art: Critical Studies by Charles Baudelaire,* vert. ir red. Jonathan Mayne (New York and London, 1955), 159 psl. ir toliau.

*301 psl.* RODOLPHE TÖPFFER, *Reflexions et Menus propos d'un peinture genevois* (Geneva, 1846–1847), V kn., XXXV sk. Gautiero recenzija (*Revue des deux mondes,* 1847) publikuota Ženevoje, 1943 m.

PICASSO: 'Pablo Picasso: An Interwiew' (1923), *in* Robert Goldwater ir Marco Treves, *Artists on Art from the XIV to the XX Century* (New York, 1945), 416—417 psl.

JAMES THURBER, *The Beast in Me and Other Animals* (New York, 1948), 73 psl.

*302 psl.* PSICHOANALIZĖ: Šiuolaikinė Freudo pažiūrų santrauka, *žr.* Edward Glover, *Freud or Jung?* (London and New York, 1950), 13 psl.

JUDĖJIMAS IR KETINIMAS: Victor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis,* I sk.; Collin Cherry, *On Human Communication,* 300 psl.

*303 psl.* PAUL KLEE, *On Modern Art (Über die moderne Kunst),* vert. Paul Findlay (London, 1948).

## XI SKYRIUS

*304 psl.* EPIGRAFAI: Aristotle, *Politics* VIII, 1340 A. John Ruskin, *The Elements of Drawing and Perspective,* 135 paragr.

*305 psl.* NATŪRALŪS IR SUTARTINIAI ŽENKLAI: *žr.* aukščiau, past. 76 psl.

PLATO: *Cratylus* 434, vert. H. N. Fowler (LCL, 1939), 169 psl.

SAULĖTI PEIZAŽAI: *žr.* aukščiau, past. 30 psl. ir 272 psl.

*306 psl.* FONEMOS IR ONOMATOPĖJOS: Cherry, *On Human Communication,* ypač III sk.

*308 psl.* KALBOS GARSAI IR KALBOS SINTEZATORIAI: Cherry, *On Human Communication,* IV sk. (su bibliografija), ir D. B. Fry, 'The Experimental Study of Speach', *Studies in Communication,* aut. A. J. Ayer ir kiti (minėta aukščiau, past. 177 psl.), 147–167 psl.

*309 psl.* KOPIJAVIMAS: *žr.* aukščiau, II sk., 65–66 psl., ir Ivins, *Prints and Visual Communication,* 61 psl.

MORELLI METODAS: Ivan Lermolieff, pseud. (Giovanni Morelli), *Italian Painters; Critical Studies of Their Works,* vert. C. J. Ffoulkes, įvad. A. H. Layard (London, 1892–1893).

*310 psl.* VAN GOGHO ATPAŽINIMO KRITERIJAI: M. M. Dantzig, *Vincent?* (Amsterdam, 1953).

SINESTEZIJA: Ankstyvos studijos, *žr.* E. G. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology,* 49 psl.; vėlesnės studijos, *žr.* Charles E. Osgood, *Method and Theory in Experimental Psychology,* 642–646 psl.; F. A. von Hayek, *The Sensory Order,* 19–24 psl. Sinestetinės metaforos, *t.p. žr.* Stephen Ullmann, *The Principles of Semantics* (Glasgow, 1951), 266–289 psl., ir to paties autoriaus *Style in the French Novel* (Cambridge, 1957), V sk. (abiejose gausi bibliografija). Istorinė studija, *žr.* Erika von Erhardt-Siebold, 'Harmony of the Senses in English, German and French Romanticism', *Publications of the Modern Language Association of America,* XLVII (1932).

*311 psl.* ARCIMBOLDO: F. C. Legrand and Felix Sluys, *Arcimboldo et les arcimboldesques* (Aalter, Belgium, 1955).

WASSILY KANDINSKY, *Über das Geistige in der Malerei* (Munich, 1912); vert.: *Concerning the Spiritual in Art* (New York, 1947).

*312 psl.* DERINIMAS: Reinhard Krauss, 'Über den graphishen Ausdruck', *Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie,* 48 (Leipzig, 1930), kur demonstruojamas abstraktaus piešinio derinimas su sąvokomis ir nuotaikomis riboto pasirinkimo sąlygomis. Šio apribojimo nepaisoma 'The Representative and Expressive Efects of Music', Leland W. Crafts ir kt., *Recent Experiments in Psychology* (New York and London, 1938), VIII sk. Atitinkamai, jų rezultatai neigiami.

*314 psl.* SINESTEZIJA IR SANTYKIAI: Gladys A. Reichard, R. Jakobson, E. Weiss, 'Language and Syneasthesia', *World,* II (1949).

„PING PONG": Peter H. McKellar, *Imagination and Thinking* (New York and London, 1957), 65–66 psl., pasakojimai apie eksperimentus, kuriuos jis atliko remdamasis mano pasiūlymu. Procedūrą galima palyginti su Osgood, *Method and Theory,* 712–714 psl.

DAILININKŲ RŪŠYS: Panašūs kontrastai, *žr.* Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft,* 44 psl. (patv. vert., 50 psl.), kur tapytojai skirstomi į „šiltus" ir „šaltus".

CHARLES E. OSGOOD, George J. Suci, Percy H. Tannenbaum, *The Measurement of Meaning* (Urbana, 1957).

*316 psl.* METAFOROS: *žr.* mano str. 'Visual Metaphors of Value in Art', minėtą aukščiau, past. 25 psl.

JONATHAN RICHARDSON, *The Theory of Painting, The Works of Jonathan Richardson* (London, 1792), 65 psl. (koloritas), 70 psl. (valdymas).

EKSPRESIONISTAI: *žr.* Bernard S. Myers, *Expressionism* (London, 1957), ypač 4 sk.

VITRUVIUS, *De architectura,* I kn., II sk.

*317 psl.* POUSSINO LAIŠKAS: 1647 m. lapkričio 24 d., išverstas ir komentuotas, *in* Elizabeth G. Holt, *A Documentary History of Art,* II (New York [Anchor], 1958), 154–156 psl. *T.p. žr.* P. Alfassa, 'L'Origine de la lettre de Poussin sur les modes d'après un travail récent', *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art francais,* 1933, 125–143 psl.

*318 psl.* DEMETRIUS, *On Style* 105 ir 176. Teorija išdėstyta ir pritaikyta Pope, *Essay on Criticism:* 'The sound must seem an echo to the sense' („Garsas turi būti kaip prasmės aidas").

CICERONO KATEGORIJOS: *žr.* Įvadas, 8 psl.

*319 psl.* WINCKELMANNO ryšys su tradicine retorika: Heinz Weniger, *Die drei Stilcharaktere,* minėta aukščiau, past. 8 psl.

*320 psl.* „MENAS": Leslie, *Memoirs,* 279 psl.

PEIZAŽINĖS BŪSENOS: *žr.* mano str. 'The Development of Landscape Painting', minėtą past. 157 psl.

*321 psl.* DE PILES, *Principles of Painting* (*žr.* aukščiau, past. 167 psl.), 124 psl.

CICERO, *Orator* XXIII, 78. Tame pačiame traktate, X, 36, įvairūs oratorystės stiliai lyginami su tapybos manieromis.

SALOMON GESSNER, 'A Letter on Landscape Painting' (1-as angl. leid., 1770). Aš cituoju iš leid. *Works I* (Liverpool, 1802), 180–189 psl.

ERDVĖ NATŪRALIAM TAPYTOJUI: Leslie, *Memoirs,* 15 psl.
JAUSTI PASTORALINĮ PEIZAŽĄ: *Ibid.,* 132 psl.
DE PILES, *Principles of Painting* (*žr.* aukščiau, past. 167 psl.), 125 psl.

*322 psl.* ATLIKIMO STILIAI: *Ibid.,* 156 psl.
TALENTAS IR STILIUS: Cicero, *De Oratore* III, IX, 35.
E. KRIS: *žr.* aukščiau, Įžanga, 25 psl.
RUSKIN, *Modern Painters,* II dalis, I sk., 7 posk.

*323 psl.* W. GILPIN, *Forest Scenery,* cituojama iš C. Hussey, *The Picturesque* (London and New York, 1927), 124 psl.
WORDSWORTH, *Poems* (London, 1815). Pirmoji citata - iš 'Lyrical Ballads' pratarmės, II t., 381 psl. minėtame leid.; antroji - iš I t., viii psl.

*324 psl.* VANDENS ČIURLENIMAS: Leslie, *Memoirs,* 85–86 psl.
DUMBLOTI POLIAI: *Ibid.,* 237 psl.
WILLIAM JAMES, *Talks to Teachers on Psychology and to Students on Some of Life's Ideals* (New York and London, 1899), 99 psl.
OLANDŲ KAIMIŠKO PEIZAŽO TRADICIJA: Fisheris apie 'Dutch Forest School', Leslie, *Memoirs,* 37 psl.
„ŠVIESOS – RASOS": *Ibid.,* 218 psl.
VENGTINI DALYKAI: *Ibid.,* 218 psl.

*325 psl.* FUSELI'O SKĖTIS: Ibid., 100 psl.

SKRIEJANČIO LAIKO AKIMIRKSNIS: John Constable, *Various Subjects of Landscape* (London, 1832), įvad.

*326 psl.* RAMUS ŽAIŽARAVIMAS: Leslie, 123 psl.
ŠVIESUMAS BE DĖMĖTUMO: *Ibid.,* 240 psl.
ŠIEK TIEK AUKSO: *Ibid.,* 247 psl.

*327 psl.* SUJUNGTI VAIZDUOTĘ SU TIKROVE: *Ibid.,* 179 psl.
*328 psl.* GAINSBOROUGHO LAIŠKAS: William T. Whitley, *Thomas Gainsborough* (London, 1915), 358–359 psl.
WIVENHOE PARKAS: Leslie, 68 psl.

*329 psl.* INTUICIJA IR PROTAS: Racionalus bendro suvokimo ir analitinės minties laimėjimų palyginimas, *žr.* Egon Brunswick, *Wahrnehmung und Gegenstandswelt* (Leipzig and Vienna, 1934), 127, 224 psl. ir toliau.
ATSIKRATYTI NESUSIPRATIMŲ: Panaši funkcija priskiriama erudicijai, *žr.* T. S. Eliot, 'The Frontiers of Criticism' (1956), *On Poetry and Poets* (London, 1957), 114 psl. Turbūt nereikia dar kartą pabrėžti, kad tokia interpretacija puikiai dera su bendra šios knygos metodologija, perimta iš K. R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery* (New York and London, 1959).

## RETROSPEKTYVA

*330 psl.* STORY OF ART: 421–422 psl.

*331 psl.* SIURREALISTAI: *Ibid.,* 443 psl.

*332 psl.* NENORAS IŠVYSTI DVIPRASMYBĘ: Įvertinti šio nenoro laipsnį kaip nelankstumo testą bando Else Frenkel-Brunswick, 'Intolerance of Ambiguity as an Emotional and Perceptual Personality Variable', *in* Howard Brand, *The Study of Personality* (New York and London, 1954). Filosofinis požiūris, *žr.* K. R. Popper, 'Philosophy of Science' (*žr.* aukščiau, 23 psl.), ypač 175–176 psl. Į galimybę tai pritaikyti atvaizdams skaityti mano dėmesį pirmą kartą atkreipė dr. Gottfried Spiegler.

# ILIUSTRACIJOS

## Jei nenurodoma kitaip, nuotraukos pateiktos atitinkamos institucijos arba kolekcijos

### *Spalvotos iliustracijos*

I. Johnas Constable'is. *Wivenhoe parkas, Eseksas (Wivenhoe Park, Essex).* 1816. Widenerio kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

II. Johnas Constable'is. *Dedhamo slėnis (Dedham Vale).* 1812 (eskizas, aliejus). Ashmolean muziejus, Oksfordas. Frankas R. Newensas.

III. Claude'as Lorrainas. *Kerdžius (The Herdsman).* Apie 1655–1660. Samuelio H. Kresso kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

IV. Henri Fantin-Latouras. *Natiurmortas (Still life).* 1866. Chesterio Dale'o kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

V. Mary E. Forsdyke (11 metų). *Constable'io „Wivenhoe parko" kopija.* Nupiešta autoriui.

VI. Von Bezoldo „plitimo efektas" („spreading effect"). Iš Ralpho M. Evanso *An Introduction to Color* (New York and London, 1948), IX. il. P. Evansui maloniai sutikus, leidėjui *„John Wiley and Sons", Inc.,* New York, leidus.

VII. Pietas Mondrianas. *Brodvėjaus bugi–vugi (Broadway Boogie–Woogie).* 1942–1943. Moderniojo meno muziejus, Niujorkas.

### *Nespalvotos iliustracijos*

Priešlapis. Adaptuoto Giuseppe Riberos piešimo vadovėlio titulinis lapas. Iš Frederiko de Wito *Lumen picturae et delineationes* (Amsterdam, apie 1660), kuris yra išplėstas Crispyno van de Passe'so *Lumen picturae* (pirmą kartą paskelbtas 1643 m.) leidimas. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas; *žr.* 141 psl.

### Įvadas

1. Danielis Alainas. Piešinys. © 1955 „The New Yorker Magazine", Inc.; 1955 m. spalio mėn. Nr. 1. Dailininkui maloniai leidus.
2. *Triušis ar antis?* Reprodukuota iš *Die Fliegenden Blätter, in* Norma V. Scheidemann, *Experiments in General Psychology* (papildytas leid., Chicago, 1939), 67 psl., 21 il..
3. *Kaip nupiešti katę.* Liaudies išmonė.
4. *Ručelajų Madona (The Madonna Rucellai).* Apie 1285. Priskiriama Duccio di Buoninsegna. Santa Maria Novella, Florencija. Alinari.

### I. Iš šviesos į spalvą

5, 6. *Wivenhoe parkas, Eseksas,* 1955. Blyški ir kontrastinga nuotrauka. Fotografuota autoriaus.

7. Johnas Constable'is. *Dedhamo slėnis (Dedham Vale).* Apie 1811, pieštukas. Kobberstiksamling, Kopenhaga.

8. Johnas Constable'is. *Dedhamas iš Langhamo (Dedham from Langham).* 1813, pieštukas. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

9. *Nėrimo pavyzdys.* Iš pavyzdžių albumo *Libro novo de cuzir* (Venice, 1568).

10, 11. *Andokido amfora. Heraklis ir Kretos jautis.* Apie 520 pr. Kr. Vaizduojamojo meno muziejus, Bostonas; maloniai leidus.

12, 13. *Vaza iš pietų Italijos.* III a. pr. Kr. Britų muziejus, Londonas (inv. Nr. F. 487).

14. *Grindų mozaika iš Antiochijos.* II a. po Kr. Antiochijos ir jos apylinkių kasinėjimo komitetas bei Princetono universiteto Meno ir archeologijos katedra; maloniai leidus. Plg. Richard Stilwell, *Antioch on the Orontes,* Kasinėjimai, III (Princeton, 1941), 55 spalv. il., 119 il.

15. Hansas Baldungas Grienas. *Nuopuolis (The Fall of Man).* 1511, medžio raižinys. Metropolitano meno muziejus, Niujorkas, Dicko fondas, 1933; maloniai leidus.

16, 17. Hansas Baldungas Grienas. *Nuopuolis (The Fall of Man).* 1511, kiaroskuro medžio raižinys. Metropolitano meno muziejus, Niujorkas, Felixo M. Warburgo ir jo šeimos dovana, 1941; maloniai leidus.

18. Ursas Grafas. *Vėliavnešys (The Standard Bearer).* 1514, plunksna, baltas tušas ant spalvoto popieriaus. Kupferstich-Kabinett, Meno muziejus, Bazelis; maloniai leidus.

19. Seras Joshua Reynoldsas. *Ledi Elizabeth Delmé su vaikais (Lady Elizabeth Delmé and Her Children).* 1777–1789. Mellono kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

20. Thomas Gainsboroughas. *Peizažas su tiltu (Landscape with a Bridge).* Apie 1780–1788. Mellono kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

21. Johnas Constable'is. *Solsberio katedros vaizdas (A View of Salisbury Cathedral).* Apie 1825. Widenerio kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

22. J.-B. Corot'as. *Vaizdas netoli Épernono (View near Épernon).* Apie 1850–1860. Widenerio kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

23. Claude'as Monet'as. *Saulėtas Roueno katedros vakarinis fasadas (Rouen Cathedral, West Facade, Sunlight).* 1894. Chesterio Dale'o kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

24. Henri Fantin-Latouras. *Sonios portretas (Portrait of Sonia).* 1890. Chesterio Dale'o kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

25. Édouardas Manet'as. *Ponia Michel-Lévy (Madame Michel-Lévy).* 1882, pastelė ir aliejus. Chesterio Dale'o kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

26. Honoré Daumieras. *Patarimas jaunam dailininkui (Advice to a Young Artist).* Po 1860. Duncano Phillipso dovana, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
27. Giovanni Paolo Pannini. *Panteono vidus (The Interior of the Pantheon).* Apie 1740. Samuelio H. Kresso kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
28. Josephas Biederis. *Plakatas.* 1953. Suprojektuotas Nacionaliniam *Clean-up Paint-up Fix-up* biurui Vašingtone, reprodukuotas Biurui maloniai leidus.
29. Rembrandtas van Rynas. *Thomas Jacobszas Haaringas (Jaunasis Haaringas) (Thomas Jacobsz Haaring (The Young Haaring).* 1655, ofortas. Rosenwaldo kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
30. Meindertas Hobbema. *Kaimas su vandens malūnu tarp medžių (Village with Watermill among Trees).* Apie 1670. Fricko kolekcija, Niujorkas; maloniai leidus.
31. Johnas Constable'is. *Baltas arklys (The White Horse).* 1819. Fricko kolekcija, Niujorkas; maloniai leidus.
32. Cimabue. *Švč. Trejybės Madona (Madonna and Child Enthroned with Angels and Prophets).* Apie 1275–1280. Uffizi galerija, Florencija. Alinari.
33. Giotto. *Madona su šventaisiais ir angelais (Madonna and Child Enthroned with Saints and Angels).* Apie 1310. Uffizi galerija, Florencija. Alinari.

## II. Tiesa ir stereotipas

34. Hastingsas. *Bayeux gobelenas,* detalė, apie 1080. Buvę Vyskupų rūmai, Bayeux.
35. Paulis Cézanne'as. *Sainte-Victoire kalnas (Mont Sainte-Victoire).* Apie 1905. George'o W. Elkinso kolekcija, Filadelfijos meno muziejus; maloniai leidus.
36. *Sainte-Victoire kalnas, matomas iš Les Lauves.* P. Johno Rewaldo nuotrauka, reprodukuota jam maloniai leidus.
37. George'as Innessas. *Lackawannos slėnis (The Lackawanna Valley).* 1855. Ponios Huttleston Rogers dovana, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
38, 39. Michelis Wolgemutas. *Damaskas ir Mantuja (Damascus and Mantua).* Medžio raižiniai iš Hartmanno Schedelio *Weltchronik* (Nuremberg, 1493) - „Niurnbergo kronika".
40. Nežinomas autorius. *Sant' Angelo tvirtovė (Castel Sant' Angelo).* 1557, medžio raižinys. Wicko kolekcija, Centrinė biblioteka, Ciurichas; maloniai leidus.
41. Nežinomas autorius. *Sant' Angelo tvirtovė (Castel Sant' Angelo).* Apie 1540, plunksna, tušas. Privati kolekcija. Warburgo Institutas, Londonas.
42. *Sant' Angelo tvirtovė (Castel Sant' Angelo), Roma.* Dabartinis vaizdas. Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma; p. Ernestui Nashui maloniai leidus.
43. Matthäusas Merianas Vyresnysis. *Notre Dame, Paryžius.* Graviūros detalė iš *Vues de Paris*, apie 1635.
44. *Notre Dame katedra, Paryžius.* Dabartinis vaizdas. H. R. Viollet'as, Paryžius.
45. Robertas Garlandas. *Šartro katedra.* 1836. Graviūra sekant litografija iš Benjamino Winkleso *French Cathedrals* (London, 1837).
46. *Notre Dame katedra, Šartras.* Dabartinis vaizdas.
47. *Testo vaizdinė priemonė „kirtiklis".* Iš F. C. Bartletto *Remembering* (Cambridge, 1932), 19 psl., „Cambridge University Press" įgaliotiniams maloniai leidus.
48. *Bartletto hieroglifo transformacijos.* Testo vaizdinė priemonė, paimta iš: *žr.* il. Nr. 47.
49. *Senovinės britų monetos ir jų graikiški modeliai.* Piešiniai iš R. Bianchi Bandinelli *Organicità e astrazione* (Milan, 1956).
50. *Šv. Mato simbolis.* Apie 690, iš Echternacho evangelijos. Nacionalinė biblioteka, Paryžius (kod. lot. 9389).
51. *Tutmozio III iš Sirijos parvežti augalai.* Apie 1450 m. pr. Kr., kalkakmenio reljefas iš Tutmozio III šventyklos Karnake. Iš Walterio Wreszinski *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte* (Leipzig, 1923–1938), II, 26.
52. Villardas de Honnecourt'as. *Liūtas ir dygliakiaulė (Lion and Porcupine).* Apie 1235, plunksna, tušas. Nacionalinė biblioteka, Paryžius (kod. lot. 19093).
53. Nežinomas autorius. *Skėriai (Locust).* 1556, medžio raižinys. Wicko kolekcija, Centrinė biblioteka, Ciurichas.
54. Nežinomas italų dailininkas. *Ties Ancona į krantą išmestas banginis (Whale Washed Ashore at Ancona).* 1601, graviūra. F. Mullerio kolekcija (1160 C), Rijksmuseum, Amsterdamas.
55. Sekant Hendricku Goltziusu. *Olandijoje į krantą išmestas banginis (Whale Washed Ashore in Holland).* 1598, graviūra. F. Mullerio kolekcija (1081 C), Rijksmuseum, Amsterdamas.
56. Albrechtas Düreris. *Raganosis (Rhinoceros).* 1515, medžio raižinys. Niujorko viešoji biblioteka (Atspaudų kolekcija (Print Collection)).
57. Heathas. *Afrikos raganosis.* 1789, graviūra iš Jameso Bruce'o *Travels to Discover the Source of the Nile* (Edinburgh, 1790), V t.
58. *Afrikos raganosis.* Emilis Schulthessas, iš *Du* (Zurich), 1957 m. rugsėjis; „Conzett and Huber", Ciurichas, leidus.
59. *Kaklo raumenys,* iš Henry Gray, *Anatomy Descriptive and Applied*, 18–as leid., pataisytas ir perredaguotas Edwardo Anthony Spitzkos (Philadelphia and New York, 1910), 300 il.
60. Chiang Yee. *Karvės prie Derwentwaterio (Cows in Derwentwater).* 1936, teptukas, tušas. Anglijos Ežerų krašto *The Fell and Rock Climbing* klubas, Kendalis, Westmorlandas. Iš Chiang Yee *The Silent Traveller* (London, 1937); dailininkui maloniai leidus.
61. Nežinomas autorius. *Derwentwateris, žvelgiant link Borrowdale'o (Derwentwater, looking towards Borrowdale).* Iš *Ten Lithographic Drawings from Scenery* (London, 1826). Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

## III. Pigmaliono galia

62. Edwardas Burne-Jonesas. *Pigmalionas ir atvaizdas, IV: Sielos įkvėpimas (Pygmalion and the Image. IV, The Soul Attains).* 1878. Birminghamo miesto muziejus ir meno galerija; maloniai leidus.
63. Honoré Daumieras. *Pigmalionas (Pygmalion).* 1842, litografija. Rosenwaldo kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
64, 65. Leonardo da Vinci. *Groteskiški profiliai (Grotesque heads)* Apie 1495. *Leda,* apie 1506. Plunksna, tušas. Karališkoji biblioteka, Windsoro pilis (Nr. 12490, 12518). Jos Didenybei Karalienei maloningai leidus.
66. Donatello. *„Lo Zuccone".* 1423–1425, marmuras. Museo dell'Opera del Duomo, Florencija. Alinari.
67. Priskiriama Leonardo da Vinci. *Bakchas (Bacchus).* Apie 1508–1513. Luvras, Paryžius. Giraudon.
68. *Dyglių maketai,* iš N. Tinbergeno *The Study of Instinct* (London, 1951), 20 il.; „Clarendon Press", Oxfordas, maloniai leidus.
69. Fougasse'as (Kennethas Birdas, M.S.I.A.). *Atsitiktinumas ar projektas? (Accident or Design?)* Iš Industrinio dizaino tarybos propagandinės brošiūros, apie 1945. Dailininkui maloniai leidus.
70. Pablo Picasso. *Babuinas su jaunikliu (Baboon and Young).* 1951, bronza. Ponios Simon Guggenheim fondas, Moderniojo meno muziejus, Niujorkas.
71. Pieteris Brueghelis Vyresnysis. *Išprotėjusi Megė (Dulle Griet).* 1562. Mayerio van den Bergho muziejus, Antverpenas.
72. *Rorschacho rašalo dėmė.* V spalv. il. iš H. Rorschacho *Psychodiagnostics* (New York: Grune and Stratton, 1942). „Hans Huber, Publishers", Bernas, autorinių teisių savininkams, maloniai leidus.
73–75. *Liūto žvaigždynas ir jo atvaizdai,* nupiešti Mirití-tapuyo ir Kobéua tautelių indėnų. Iš Theodoro Koch-Grünbergo *Anfänge der Kunst im Urwald* (Berlin, 1905).
76. *Arklys.* Priešistorinis, iš Kap Blano netoli Les Eyzies (Dordongne). Caisse nationale des monuments historiques, Paryžius. Ir Marko Hasselriiso eskizas.
77. *Aplipdyta kaukolė iš Jericho.* Apie 6000 m. pr. Kr. Ashmolean muziejus, Oksfordas. Londono Universiteto Jericho kasinėjimų fondas, panelei K. M. Kenyon, C. B. E., maloniai padėjus.
78. *Seto I kaliniai.* Apie 1300 m. pr. Kr., reljefas iš Amono šventyklos, Karnakas. A. Gaddisas, Luksoras; Čikagos universiteto Orientalistikos institutui maloniai padėjus.
79. *Izaoko aukojimas (The Sacrifice of Isaac).* Sieninė tapyba, Dūra Europo sinagoga, III a. Archeologijos muziejus, Damaskas. Yale'o universiteto Klasikos katedrai maloniai padėjus.
80. Alfredas Leete'as. *Verbavimo plakatas,* 1914. Imperijos karo muziejus, Londonas; maloniai leidus.
81. Andrea Riccio. *Krabo formos dėžutė.* XVI a. pradžia, bronza. Samuelio H. Kresso kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

## IV. Mintys apie graikų revoliuciją

82. *Tenėjos Apolonas* (Apollo of Tenea). VI a. pr. Kr., Paro marmuras. Glyptothek (Antikensammlungen), Miunchenas. F. Kaufmannas, Miunchenas.
83. *Piombino Apolonas* (Apollo of Piombino). Apie 500 m. pr. Kr., bronza. Luvras, Paryžius. Giraudon.
84. *Jaunas kretietis (The Kritian Boy).* Apie 480 m. pr. Kr., Paro marmuras. Akropolio muziejus, Atėnai. „Cresset Press", Ltd., Londonas; maloniai padėjus.
85. *Sieninė tapyba, Ra-hotepo kapas,* Medumas. Apie 2600 m. pr. Kr., iš W. M. Flinderso Petrie *Medum* (London, 1892), XI pav.
86. *Mereru-ka, tapantis Metų laikus.* Apie 2300 m. pr. Kr., reljefas iš Mereru-ka kapo, Sachara. Iš Wreszinski, *Atlas,* III, I (žr. Nr. 51).
87. *Pario teismas (The Judgement of Paris).* „Ponto" vaza, VI a. pr. Kr. Antiker Kleinkunst muziejus, Miunchenas. Iš A. Furtwänglerio ir K. Reichholdo *Griechische Vasenmalerei* (Munich, 1904–1932), I ser., 21 pav.
88. *Pario teismas (The Judgement of Paris).* Hierono ir Makrono darbo taurė, apie 480 m. pr. Kr. Staatliches Museum, Berlynas. Iš Eduardo Gerhardo *Trinkschalen und Gefässe* (Berlin, 1848).
89. *Paris ant Idos kalno (Paris on Mount Ida).* Pompėjos sieninė tapyba, I a. po Kr. Iš Paulo Herrmanno *Denkmäler der Malerei des Altertums* (Munich, 1904), I ser., 8 pav.
90. *Šventikas Kuy-Em-Snewy.* Apie 2400 m. pr. Kr., medis. Iš jo kapo, Sachara. Metropolitano meno muziejus, Niujorkas.
91. *Heraklis, žudantis Busirį ir jo pasekėjus (Herakles slaying Busiris and his followers).* „Busirio vaza", Graikija, VI a. pr. Kr. Vienos muziejus. Paimta iš: *žr.* Nr. 87, pav. 51.
92. *Seti I atakuoja Kanaano miestą (Seti I attacks a town of Canaan).* Apie 1300 m. pr. Kr., reljefas iš Amono šventyklos, Karnakas. A. Gaddisas, Luksoras; Čikagos universiteto Orientalistikos institutui maloniai padėjus.
93, 94. *Aleksandro pergalė prieš Darijų (Alexander's victory over Darius).* Apie 100 m. pr. Kr. Mozaika iš „Casa del Fauno", Pompėja. Nacionalinis muziejus, Neapolis. Fototeca Unione, Roma.
95. *Mergaitė, skinanti gėles.* Sieninė tapyba iš Stabiae, I a. po Kr. Nacionalinis muziejus, Neapolis. Alinari.
96. R. B. Talbottas Kelly. *Men salos albatrosas (Manx shearwater).* Iš R. M. Lockley *Birds of the Sea* (a King Penguin; Harmondsworth, 1945), „Penguin Books" Ltd. maloniai leidus.
97. *Ifigenijos aukojimas (The Sacrifice of Iphigenia).* Pompėjos sieninė tapyba, I a. Nacionalinis muziejus, Neapolis. Alinari.
98. *Liūtė po palme.* Iš Assur-bani-pal rūmų, Ninevija, Asirija, apie 650 m. pr. Kr., alebastras. Britų muziejus, Londonas.
99. *Virvę traukiantys vyrai.* Reljefas iš Ti mastabos, Sachara, apie 2400 m. pr. Kr. Ir Marko Hasselriiso eskizas.
100. *Imperatorius Justinianas ir jo palyda.* Mozaika, San Vitale, Ravena, apie 550. Alinari.

## V. Formulė ir patirtis

101. Iš Arthuro B. Alleno *Graphic Art in Easy Stages* (London and Redhill, 1940).
102. Iš Raymondo Sheppardo *How to Draw Birds* (London and New York, 1940). Leidėjams „The Studio", Ltd. maloniai leidus.
103. *Karalienės Viktorijos laikų piešimo pamoka.* Iš J. Vaughano *Nelson's New Drawing Course* (Edinburgh, 1903), 26 il.; leidėjams „Thomas Nelson and Sons", Ltd. leidus.
104. *Orchidėjų piešimo pavyzdžiai,* iš *Mustard Seed Garden Manual of Painting,* 1679–1701: litografinis leidimas (Shanghai, 1887–1888), reprodukuoti *in* Mai-mai Sze, *The Tao of Painting* (New York [Bollingen Series XLIX], 1956; London, 1957), II, 349.

105–106. Villardas de Honnecourt'as. *Konstrukcijos. Laimės ratas (Constructions. The Wheel of Fortune).* Apie 1235, plunksna ant pergamento. Kod. fr. 19093, Nacionalinė biblioteka, Paryžius.

107. Paolo Uccello. *Medžioklė (The Hunt),* detalė. Apie 1460. Ashmolean muziejus, Oksfordas; maloniai leidus.
108. Leonardo da Vinci. *Medžio augimo diagrama.* Prancūzijos instituto biblioteka, Paryžius. J. P. Richteris, red., *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (2–as leid., Oksfordas, 1939), XXVII pav.; reprodukuota Institutui maloniai leidus.

109, 110. *Galvos ir pėdos.* Iš Heinricho Vogtherrio *Ein fremds und wunderbarliches Kunsbüchlin* (Strassburg, 1538).

112, 113. *Schemiškos galvos ir figūros.* Iš Erharto Schöno *Underweysung der Proportion* (Nuremberg, 1538).

111, 114. Albrechtas Düreris. *Manekenas ir proporcijų studija.* Apie 1513. Iš Drezdeno eskizų albumo.

115. *Scheminis piešinys.* Iš Heinricho Lautensacko *Des Circkels und Richtscheyts... underweisung* (Frankfurt am Main, 1564).
116. *Akys.* Iš Odoardo Fialetti *Il vero Modo ed ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano* (Venice, 1608).
117. Agostino Carracci. *Bruožai.* Piešinys, Karališkoji biblioteka, Windsoro pilis (Wittkower, kat. Nr. 145). Jos Didenybei Karalienei maloningai leidus.
118. *Ausų piešinys iš Guercino* (G. F. Barbieri) *Primi elementi per introdurre i giovani al disegno* (1619). O. Gatti graviūros.
119. Odoardo Fialetti. *Ausys.* 1608. Paimta iš: *žr.* Nr. 116.

120–122. *Ausys, sekant Guercino, ir diagramos; Elnio schema; Paukščiai ir jų schema.* Iš Crispyno van de Passe, *Lumen picturae* (Amsterdam, 1643), 27, 191, 199 pav. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

123. *Akademistinė figūra.* Iš Pieterio de Jode *Varie figure academiche novamente raccolte del naturale* (Antwerp, 1629), pav. 20.
124. *Bakchiška figūra ir kontūrai,* iš L. Ferdinando *Livre de portraiture recueilly des oeuvres de Josef de Ribera* (Paris, 1650).
125. *Mauduolės (Nudes),* iš P. P. Rubenso *Théorie de la figure humaine* (Paris, 1773). Priskiriama neteisingai.
126. Heinrichas Lautensackas. *Bėgančio žmogaus schema.* 1564. Paimta iš: *žr.* Nr. 115.
127. Frederikas de Witas. *Putti.* Apie 1660. Paimta iš: *žr.* priešlapį.
128. C. Van de Passe. *Putti.* 1643. Paimta iš: *žr.* Nr. 120–122.
129. *Vaiko proporcijos.* Iš Albrechto Dürerio *De symmetria humanorum corporum* (Nuremberg, 1532).
130. *Profiliai,* iš H. S. Behamo *Kunst und Lerbüchlein* (Nuremberg, 1565).
131. Peteris Paulas Rubensas. *Sūnaus portretas.* Detalė. Apie 1620. Staatliche Museen, Berlynas.
132. C. van de Passe, iš *Lumen picturae,* 1643. Paimta iš: *žr.* Nr. 120–122.
133. *Sniego karas.* Vaiko piešinys. Iš Georgo Kerschensteinerio *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung* (Munich, 1905).
134. Leonardo da Vinci. *Scheminė galva.* Piešinio detalė, paimta iš: *žr.* Nr. 64, 65 (Nr. 12513). Jos Didenybei Karalienei maloningai leidus.
135. Fra Bartolommeo. *Piešiniai.* Albertina, Viena.
136. Paolo Veronese. Studija paveikslui *Vestuvės Kanoje (Marriage at Cana),* detalė. Kupferstichkabinett, Berlynas. W. Steinkopfas, Berlynas.
137. Rembrandtas van Rynas. *Golgota (Calvary),* detalė. Luvras, Paryžius. Giraudon.
138. *Scheminės galvos.* Iš J. O. Preisslerio *Anleitung welcher man sich im Nachzeichen schöner Landschaften oder prospecten bedienen kann* (Nuremberg, 1734).
139. *Galvos proporcijos.* Iš P. Camperio *The Connexion between the Science of Anatomy and the Arts of Drawing...* (London, 1794).
140. Villardas de Honnecourt'as. *Meška, gulbė ir dangiškoji Jeruzalė* (Bear, Swan, and the Heavenly Jerusalem). Apie 1235, plunksna ant pergamento. Paimta iš: *žr.* Nr. 105.
141. Leonardo da Vinci. *Piestu stovintis arklys (Rearing horse).* Apie 1505. Paimta iš: *žr.* Nr. 64, 65 (Nr. 12336). Jos Didenybei Karalienei maloningai leidus.
142. *Debesų piešimo pavyzdys.* Iš Alexanderio Cozenso *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (London, 1785), 18 pav.

143–145. Johnas Constable'is. *Scheminiai dangaus piešiniai.* Piešiniai sekant Cozensu, apie 1800. Courtauldo dailės institutas, Londonas. „Home House Society", Londonas; globėjams leidus.

146. Johnas Constable'is. *Debesų studija,* 1822, rugsėjo 5 d. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

## VI. Atvaizdas debesyse

147–149. Alexanderis Cozensas. Iš *A New Method.* 1785. Paimta iš: *žr.* 142.

150. Claude'as Lorrainas. *Peizažas.* Luvras, Paryžius.
151. Alexanderis Cozensas. Iš *A New Method.* 1785. Paimta iš: *žr.* 142.

152. Claude'as Lorrainas. *Tibras aukščiau Romos (The Tiber above Rome).* Teptukas, bistras. Britų muziejus, Londonas.
153. Justinas Kerneris. *Rašalo dėmė (Inkblot),* iš *Kleksographien* (Stuttgart, 1857).
154. Janas van Goyenas. *Peizažas.* Apie 1635. Nacionalinė galerija, Londonas.
155. Andrea Mantegna. *Ydą besivejanti Dorybė (Virtue Chasing Vice),* detalė. Apie 1490. Luvras, Paryžius. Giraudon.
156. Luca della Robbia. *Choro reljefas.* Florencija, 1431–1438. Museo dell'Opera del Duomo, Florencija. Anderson.
157. Donatello. *Choro reljefas.* Florencija, 1433–1440. Museo dell'Opera del Duomo, Florencija. Alinari.
158. Titianas. *Trys žmogaus gyvenimo etapai (The Three Ages of Man),* detalė. Apie 1510. Bridgewater House kolekcija, Škotijos nacionalinė galerija, Edinburgas. Savininkui lordui Ellesmere'ui maloniai leidus.
159. Titianas. *Piemuo ir nimfa (Shepherd and Nymph).* Apie 1570. Meno istorijos muziejus, Viena.
160. Fransas Halsas. *Malle Babbe.* Detalė. Apie 1620. Staatliche Museen, Berlynas.
161. Gerardas Dou. *Skaitanti moteris (Woman Reading).* Detalė. Apie 1630. Rijksmuseum, Amsterdamas.
162. Canaletto. *Campo San Zanipolo.* Apie 1740. Widenerio kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas. (Kataloginis pavadinimas. „Venecijos vaizdas".)
163. Francesco Guardi. *Šventė Campo San Zanipolo, Venecija (Campo San Zanipolo, Venice, with festive decorations).* 1782. Samuelio H. Kresso kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
164. Thomas Gainsboroughas. *Ponia John Taylor (Ms. John Taylor).* Apie 1780–1788. Mellono kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

## VII. Iliuzijos sąlygos

165. J. F. Peto. *Seni popiergaliai (Old Scraps).* 1894. Moderniojo meno muziejus, Niujorkas (Nelsono A. Rockfellerio dovana). Soichi Sunami.
166. *Monochrominė sieninė tapyba iš Livijos namų, Roma,* I a. po Kr. Iš *Monumenti della Pittura Antica* (Rome), III posk., III skyr., VII pav.
167. *Figūrų piešimo pavyzdžiai,* iš *Mustard Seed Garden Manual of Painting,* 1679–1701. Paimta iš: *žr.* Nr. 104, II, 250.
168. Nežinomas kinų dailininkas. *Žvejo būstas po lietaus (A Fisherman's Abode after the Rain).* XII arba XIII a., tušas, skiestas tušas, šilkas. Meno muziejus, Bostonas; maloniai leidus; panelei Mai-mai Sze maloniai padėjus. Paimta iš: *žr.* Nr. 104: I, III pav.
169. *Shadow Antiqua* šrifto pavyzdys.
170. Giotto. *Paskutinis teismas (The Last Judgement),* detalė. Arenos koplyčia, Paduja, apie 1306. Alinari.
171. Janas van Eyckas. *Grojantys angelai (Music-making Angels),* iš Gento altoriaus. Apie 1432. Šv. Bavo katedra, Gentas. Institut royal du patrimoine artiztique, Briuselis.
172. Prancūzų meistras. *Vargonuojantis angelas (Organ-playing Angel),* iš Bedfordo hercogo „Valandų knygos". Apie 1420. Nacionalinė biblioteka, Viena, kod. 1855.
173. Donatello. *Puota pas Erodą (Herod's Banquet)* Baptisterija, Siena, užbaigta 1427. Brogi.
174. Albrechtas Düreris. *Sūnus palaidūnas (The Prodigal Son).* Apie 1496, graviūra. Niujorko viešoji biblioteka (Atspaudų kolekcija).
175. Sekant Anibale Carracci. *Piešiniai-mįslės.* Apie 1600. Iš Carlo Cesare Malvasios *Felsina Pittrice* (Bologna, 1678).
176. Edouardas Manet'as. *Žirgų lenktynėse (At the Races).* Apie 1875. Widenerio kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
177. Williamas Frithas. *Derby diena (Derby Day),* detalė. 1858. Tate'o galerija, Londonas. A. Carlebachas, Londonas. Globėjams leidus.
178–179. Albrechtas Altdorferis. *Švč. Mergelė tarp angelų (The Virgin amidst Angels).* Apie 1525, aliejus, lenta. Senoji Pinakoteka, Miunchenas. Bavarijos Staatsgemäldesammlungen; maloniai leidus.
180. Janas van Eyckas. *Grojantis angelas (Music-making Angel),* 171 detalė; paimta iš ten pat.
181. *Fraserio spiralė.* Iš Ralpho M. Evanso *An Introduction to Color* (New York and London, 1948), 153 psl. P. Evansui maloniai padėjus. Leidėjui „John Wiley and Sons", Inc., New York, leidus.
182. G. D. Tiepolo. *Šventoji šeimyna miške (The Holy Family Passing near a Statue).* 1752, ofortas. Rosenwaldo kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
183. Diego Velázquezas. Verpėjos (Hilanderas), detalė. Apie 1660. Prado muziejus, Madridas.
184. Al Cappas. *Piešinys iš „The Life and Times of the Shmoo"* (New York, 1955), „Capp Enterprises", New York, maloniai leidus.
185. Maria Sibylla Merian. *Gyvatė, driežas ir elektrinis ungurys (Snake, lizard, and electric eel).* Apie 1700, spalva ant pergamento. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurtas prie Maino.
186. *Graviūra iš J. Hoefnagelio „Archetypa studiaque"* (Frankfurt am Main, 1592), Metropolitano meno muziejuje, Niujorkas (Dicko fondas, 1940).
187. Leonardo da Vinci. *Studijų lakštas.* Apie 1480. Britų muziejus, Londonas (kat. 89 r.).
188. Michelangelo. *Medici antkapio piešinys.* 1521. Britų muziejus, Londonas (kat. 28 r.).
189. Johnas Constable'is. *Eskizas „Wivenhoe parkui", pieštukas.* 1816. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.
190. Abramas Gamesas. *Plakatas.* 1953. „The Imperial Tobacco Co.", Londonas; reprodukuota W. D. ir H. O. Willsams leidus.
191. Erwinas Fabianas. *Plakatas.* 1955. Reprodukuota *Financial Times,* Londonas, leidus.
192. *Londono transporto „Buliaus akis" („Bull's Eye").* Reprodukuota „London Transport" administracijai leidus.
193. Sheila Stratton. *Londono transporto plakatas,* detalė. 1954. Paimta iš: *žr.* Nr. 192.

194–195. Raymondas Tooby. *Londono transporto reklamos.* 1954. Paimta iš: *žr.* Nr. 192.
196. E. C. Tatumas. *Londono transporto plakatas.* 1954. Paimta iš: *žr.* 192.
197. Robertas Hardingas. *Londono transporto plakatų albumo viršelis.* 1949. Paimta iš: *žr.* Nr. 192.
198. *Plaštakos kontūrai.* B. A. R. Carteriui maloniai padėjus.
199. Saulas Steinbergas. *Piešinys iš „The Passport"* (New York, 1954), dailininkui ir leidėjui „Harper and Brothers" leidus.
200. Saulas Steinbergas. *Piešinys iš „The New Yorker"*, 1954 rugsėjo 18 d. Reprodukuota dailininkui leidus. Autorinės teisės – 1954, „The New Yorker Magazine", Inc.
201–204. Saulas Steinbergas. *Piešiniai iš „The Passport".* Paimta iš: *žr.* Nr. 199.
205. Vincentas van Goghas. *Kelias su kiparisais (Road with Cypresses).* 1889. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Olandija; maloniai leidus.

## VIII. Trečiojo matmens dviprasmybės

206. Williamas Hogarthas. *Priešlapis Johno Joshua Kirby „Dr. Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy"* (London, 1754).
207. M. C. Escheris. *Kitas pasaulis (Autre Monde).* 1947, 3 dalių medžio raižinys. Iš parodos „Graphic Arts of the Netherlands Today", 1952, Stedelijk muziejus, Amsterdamas, katalogo. Reprodukuota dailininkui maloniai leidus.
208. Giovanni Battista Piranesi. *Kalėjimai (Carceri),* VII pav. Prieš 1750, ofortas. Rosenwaldo kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
209. Salomonas Kleineris. *Jojimo mokykla Vienoje (Riding school in Vienna).* Apie 1740, graviūra.
210. *Ameso kėdžių demonstracijos.* Princtono universiteto *Perception Demonstration Center* ir „Princeton University Press" maloniai padėjus. Plg. Williamo H. Ittelsono *The Ames Demonstrations in Perception* (Princeton and London, 1952), 8.2 pav. ir 13. A1–2.
211. Albrechtas Düreris. *Liutnios piešimas (Man drawing a lute).* Iš *Unterweisung der Messung* (Nuremberg, 1525). Niujorko viešoji biblioteka (Atspaudų kolekcija).
212. *Perspektyvinių konstrukcijų diagrama.* B. A. R. Carteriui maloniai padėjus.
213. Nežinomas dailininkas. *Anamorfinis Edvardo VI portretas,* iš priekio ir iš šono. 1546 (pagal Holbeiną, 1543). Nacionalinė portretų galerija, Londonas; maloniai leidus.
214. *Piliorių ir kolonų projekcijos plokštumoje.* B. A. R. Carteriui maloniai padėjus.
215. Giovanni di Paolo. *Apreiškimas (The Annunciation).* Apie 1440–1445. Samuelio H. Kresso kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
216. *Tolstančios raidės.* Reklama iš Niujorko *Times,* 1958.
217. *Rombų juosta.*
218. Paulas Klee. *Senas garlaivis (Old Steamer).* 1922, akvarelė. Rosenwaldo kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
219. Lesteris Beale'as. *Plakatas.* 1952. Dailininkui ir Jungtinių Valstijų vandens transporto linijoms maloniai leidus.
220. Alickas Knightas. *Plakatas.* 1952. Londono centriniam paštui leidus.
221. Walteris Hofmannas. *Plakatas.* 1951. Grazer Südost-Messe, Grasas, Austrija; maloniai leidus.
222. *Grindų mozaika iš Antiochijos.* Paimta iš: *žr.* Nr. 14 (Stiwell, *Antioch,* II, 77 pav., Nr. 98).
223. *Laiptai.* Autoriaus nuotrauka.
224. *Stačiakampės dėžutės piešinys.* Iš karalienės Viktorijos laikų piešimo knygos.
225. George'as Catlinas. *Mažasis Lokys (Little Bear).* Apie 1838. Nacionalinė vaizduojamosios dailės kolekcija, Smithsono fondas, Vašingtonas.
226–227. Carlo Crivelli. *Madona soste su donatoriumi (Madonna and Child Enthroned with Donor).* Apie 1470. Samuelio H. Kresso kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
228. *Dydžio-atstumo iliuzija.* Iš Wolfgango Metzgerio *Gesetze des Sehens* (Frankfurt am Main, 1953), 313 psl.: leidėjui „Verlag Waldemar Kramer" maloniai leidus.
229. Georges'as Braque'as. *Natiurmortas. Stalas.* 1928. Chesterio Dale'o kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
230. Pablo Picasso. *Natiurmortas.* 1918. Chesterio Dale'o kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
231. *Mozaika iš Menandro namo Antiochijoje.* III a. po Kr. Paimta iš: *žr.* Nr. 14. (Plg. Doro Levi *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947), II, CIV b. pav.).
232. *Polichrominė grindų mozaika.* Atrasta 1933, Settecamini, Via Tiburtina, Roma. Museo Nazionale delle Terme, Roma.
233. *„Thiery figūra".* Paimta iš: *žr.* Nr. 2: Scheidemann, 67 psl., 17 pav.
234. *Londono transporto ženklas.* Paimta iš: *žr.* Nr. 192.
235. E. McKnightas Kaufferis. *Plakatas,* detalė. 1918. Skirta Londono *Daily Herald,* pavadinta „Ankstyvas paukštis". Soichi Sunami, Moderniojo meno muziejus, Niujorkas. *Daily Herald* leidus.
236. Jacques'as Villonas. *Abstrakcija.* 1932. Louise ir Walterio Arensbergų kolekcija, Filadelfijos meno muziejus; maloniai leidus.
237. Jacksonas Pollockas. *Nr. 12.* 1952. Privati kolekcija, Niujorkas. Oliveris Bakeris.

## IX. Matymo analizė dailėje

238. Sassetta. *Šv. Antano ir Šv. Pauliaus susitikimas (The Meeting of St. Anthony and St. Paul).* Apie 1445. Samuelio H. Kresso kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
239. Duccio di Buoninsegna. *Apaštalų Petro ir Andriaus pašaukimas (The Calling of the Apostles Peter and Andrew).* 1308–1311. Samuelio H. Kresso kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
240. J. M. W. Turneris. *Artėjant prie Venecijos (Approach to Venice).* Apie 1843. Mellono kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

241. Gordono Tenney nuotrauka. *Bingo krupje su numeruotu kamuoliu. Black Star and Life* žurnalui leidus. Autorinės teisės - 1958, *Time* Inc.
242. *Constable'io „Wivenhoe parko"* montažas. Paimta iš: *žr.* I spalv. il.
243. *Constable'io „Wivenhoe parkas", uždėjus ant jo tinklelį.* Paimta iš: *žr.* I spalv. il.
244. Albrechtas Düreris. *Moters akto piešimas (Draughtsman drawing a reclining nude).* Medžio raižinys, apie 1527.
245. *Optinės iliuzijos.* Paimta iš: *žr.* Nr. 2: Scheidemann, 65 psl., 3 pav.
246. Johnas Constable'is. *Borrowdale'o eskizas.* 1806, akvarelė. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.
247. Johnas Constable'is. *Wivenhoe parko motyvas.* 1817. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.
248. Thomas Gainsboroughas. *Girdykla (The Watering Place).* 1777. Nacionalinė galerija, Londonas.
249. Thomas Gainsboroughas. *Piešinys sekant Ruisdaeliu.* Apie 1748. Whitwortho meno galerija, Mančesteris. Galerijos tarybai maloniai leidus.
250. J. I. Ruisdaelis. *Miškas (The Forest).* Apie 1660. Luvras, Paryžius.
251. Thomas Gainsboroughas. *Konrado giria* (Conrad Wood). 1748. Nacionalinė galerija, Londonas.
252. A. Cuypas. *Dordrechtas per audrą (Dordrecht in a Storm).* Apie 1650. Bührle kol., Ciurichas. Panelei Hortense Bührle maloniai leidus.
253. Johnas Constable'is. *Solsberio katedra žvelgiant iš pievos (Salisbury Cathedral from the Meadow).* 1831. Hyde'o Lordo Ashtono kol., Moreton-in-the-Marsh. A. C. Cooperis. Savininkui maloniai leidus.
254. Edouardas Manet'as. *Pusryčiai ant žolės (Le Déjeuner sur l'herbe).* 1863. Luvras, Paryžius. Giraudon.
255. Marcantonio Raimondi. *Pario teismas (The Judgement of Paris).* Apie 1515, graviūra. Niujorko viešoji biblioteka (Atspaudų kolekcija).
256. Camille'is Pissarro. *Italų bulvaras, rytas, saulėta (Boulevard des Italiens, Morning, Sunlight).* 1897. Chesterio Dale'o kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
257. J. A. McN. Whistleris. *Čelsio prieplauka; pilkuma ir sidabras (Chelsea Wharf).* Turbūt 1875. Widenerio kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.

## X. Karikatūros eksperimentas

258–259. Rembrandtas van Rynas. *Artemisia arba Sophonisba.* 1634. Prado, Madridas. Anderson.
260–261. Rembrandtas van Rynas. *Jano Sikso portretas.* 1654. Sikso kolekcija, Amsterdamas. Rijksmuseum, Sikso kolekcijos direktoriui leidus.
262. Jeanas de Brunhoffas. Iš *„The Story of Babar".* 1937. Leidėjams „Methuen", Londonas, ir „Random House", Niujorkas, leidus.
263. Al Cappas. *Shmoo.* Paimta iš: *žr.* Nr. 184.
264. Waltas Disney. *Dumbo,* iš kino filmo. Autorinės teisės - „Walt Disney Productions", 1941. Maloniai leidus.
265–267. RodolpheTöpfferis. *Iš „Le Docteur Festus".* (Paris, 1840). Piešta 1829.
268. Chamas. *M. de Vertpré.* Iš to paties pavadinimo knygos, anonimiškai publikuotos Paryžiuje, 1840.
269–272. Rodolphe'as Töpfferis. *Galvos, profiliai, linksmi ir liūdni, priešingos išraiškos; viskas iš „Essay de physiognomie".* 1845.
273. Guy Bara. *Iš „Tom the Traveller".* 1957. Autorinės teisės - Baros. Reprodukuota dailininkui maloniai leidus.
274. Agostino Carracci. *Karikatūros.* Apie 1600. Paimta iš: *žr.* Nr. 117, kat. Nr. 134.
275. G. L. Bernini. *Karikatūra.* Apie 1650. Corsini biblioteka, Roma.
276. C. Philiponas. *Kriaušės (Les Poires).* Iš *Le Charivari* (Paris, 1834).
277. *„Apaštalai Emause" (The Disciples at Emmaus), sekant prarastu Rembrandto piešiniu.* 1753. Iš A. Houbrakeno *De Groote Schouburgh* (Amsterdam, 1753).
278. Rembrandtas van Rynas. *„Apaštalų Emause" (The Disciples at Emmaus) studija.* Apie 1632. F. Lugto kol., Paryžius. Autorinės teisės - F. Lugtas; maloniai leidus.
279. *Nosys,* iš Leonardo da Vinci *Trattato della Pittura.* Pagal H. Ludwigo, red., Viena, 1882.
280. Charlesas le Brunas. *Scheminės išraiškų studijos,* iš *Le Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (Amsterdam, 1696). S. le Clerco graviūros.
281. Williamas Hogarthas. *Besijuokianti publika (The Laughing Audience).* 1733, ofortas.
282. Williamas Hogarthas. *Charakteriai ir karikatūros.* 1743, ofortas. Niujorko viešoji biblioteka (Atspaudų kolekcija).
283–286. *Įvairūs nosies ir profilių tipai.* Iš Alexanderio Cozenso *Principles of Beauty Relative to the Human Head* (1778).
287–288. *Schemiškos galvos,* iš F. Grosse'o *Rules for Drawing Caricatures* (1788).
289. Thomas Rowlandsonas. *„Dr. Syntax"* iliustracija. 1810, plunksna ir akvarelė. Meno muziejus, Bostonas.
290. Honoré Daumieras. *Patenkinta publika (The Audience Pleased).* 1864, litografija. Yale'o universiteto *Photographic Services.*
291. H. B. (J. Doyle'as). *Cobbetto paskaita (Cobbett's Lecture).* 1830. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.
292. Honoré Daumieras. *Du teisininkai (Two lawyers).* Apie 1866, piešinys. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.
293. Honoré Daumieras. *Galva (Head).* Apie 1865, piešinys. Fogg Art muziejus, Harvardo universitetas, Kembridžas; maloniai leidus.
294. Jamesas Ensoras. *La Vieille aux masques (Senatvės kaukės).* 1889. Rolando Leteno kol., Gentas.
295. Edwardas Munchas. *Šauksmas (The Cry).* 1895, litografija. Rosenwaldo kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
296. Pablo Picasso. *Papier déchiré.* 1943. Iš D. H. Kahnweilerio *Les Sculptures de Picasso* (London, 1949).

297. Jamesas Thurberis. *„Ką tu padarei dr. Millmossui?"* Autorinės teisės - 1934, „The New Yorker Magazine", Inc. Dailininkui ir leidėjams leidus.
298. Williamas Steigas. Iš *All Embarrassed.* (New York, 1944). Leidėjams „Duell, Sloan and Pearce", Inc. leidus.
299. Paulas Klee. *Drovus ir stiprus.* (*Timider Brutaler.*) 1938, aliejus, džutas. Hanso Arnholdo kol., Niujorkas.

## XI. Nuo vaizdavimo iki išraiškos

300. Vincentas van Goghas. *Milleto „Javų lauko" (The Cornfield) kopija.* 1890. Stedelijk muziejus, Amsterdamas.
301. Sekant J. F. Milletu. *Javų laukas (The Cornfield)* (1867). A. A. Delaunay litografija. J. E. Bullozas, Paryžius.
302. Pietas Mondrianas. *Paveikslas I (Painting I).* 1926. Katherine S. Dreier palikimas, Moderniojo meno muziejus, Niujorkas.
303. Gino Severini. *Dinamiškas Bal Tabarino hieroglifas (Dynamic Hieroglyphic of the Bal Tabarin).* 1912. Moderniojo meno muziejus, Niujorkas.
304. Lorenzo Lotto. *Alegorija (Allegory),* 1505. Samuelio H. Kresso kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas.
305. *Penki architektūros orderiai.* 1562. Iš G. B. Vignolos *Regola delli cinque ordini d'architettura...* (turbūt Romoje publikuotame leid., 1617). Columbia University Libraries.
306. Nicolas Poussinas. *Fokiono pelenų rinkimas (The Gathering of the Ashes of Phocion).* 1648. Derbio grafo kol., Prescotas, Lankašyras. Fleming, autorinės teisės - Arts Council. Derbio grafui maloniai leidus.
307. Claude'as Lorrainas. *Peizažas su Moze ir degančiu krūmu (Landscape with Moses and the Burning Bush).* 1664. Bridgewater House kolekcija, Škotijos nacionalinė galerija, Edinburgas. Reprodukuota savininkui, lordui Ellesmere'ui, maloniai leidus.
308. Salomonas Gessneris. *Miško vaizdelis (Woodland scene).* Apie 1760, ofortas.
309. Anthony Waterloo. *Miško vaizdelis (Woodland scene).* Apie 1650, ofortas.
310. Johnas Constable'is. *„Sodybos slėnyje" (Valley Farm) eskizas.* Apie 1835. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.
311. Johnas Constable'is. *„Sodybos slėnyje" (Valley Farm) eskizas.* Apie 1835. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.
312. Johnas Constable'is. *Sodyba slėnyje (Valley Farm).* 1835. Tate'o galerija, Londonas. Globėjams leidus.

# RODYKLĖ

ALK – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiant Atviros Lietuvos fondui. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su šiuolaikinių humanitarinių ir socialinių mokslų pagrindais.

ATVIROS LIETUVOS KNYGA

---

Austrų kilmės Britų akademijos narys profesorius seras Ernstas Hansas Gombrichas (g. 1909) yra vienas iškiliausių meno teoretikų. Paprasto ir aiškaus stiliaus poleminiuose straipsniuose, esė, studijose jis siekia integruoti įvairių estetikos, meno filosofijos, meno teorijos, meno psichologijos ir kitų humanitarinių mokslų metodologinius principus.
E. H. Gombricho DAILĖ IR ILIUZIJA yra viena garsiausių ir įtakingiausių šimtmečio knygų. Autorius, gvildendamas naujųjų laikų vaizduojamosios dailės stilių raidos dėsningumus, aiškina regimojo vaizdo kūrimo psichologiją.

1995 m. E. H. Gombricho MENO ISTORIJĄ lietuvių kalba išleido leidykla „Alma littera“. 1997 m. išėjo šios knygos antras pataisytas ir papildytas leidimas.

ISSN 1392-1673
ISBN 9986-02-802-7

